УВОДЗІНЫ Ў ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

У двух частках

Пад рэдакцыяй прафесара В.П.Рагойшы

Частка 1

Літаратуразнаўства як навука. Эстэтыка літаратуры. Паэтыка.

Дапушчана
Міністэрствам адукацыі Рэспублікі Беларусь
у якасці вучэбнага дапаможніка для студэнтаў
філалагічных спецыяльнасцей устаноў,
якія забяспечваюць атрыманне
вышэйшай адукацыі

Мінск
БДУ
2009

УДК
ББК
У

А ў т а р ы:
В. П. Рагойша (Уводзіны; 1.1. Сістэма ведаў пра літаратуру; 2.1. Агульнае і рознае ў мастацка-эстэтычным і навуковым пазнанні жыцця; 3.1. Паэтыка як навуковая дысцыпліна; 3.2. Літаратурныя роды, віды, жанры);
М. П. Кенька (1.2. З гісторыі літаратуразнаўства; 2.2. Мастацтва і грамадскае жыццё);
Т. А. Марозава (1.3 Метадалагічныя праблемы літаратуразнаўства; 2.3. Літаратура як від мастацтва; 3.3. Літаратурны твор як мастацкае цэлае. Змест і форма; 3.4. Змест твора і яго кампаненты).

Р э ц э н з е н т ы:
доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык аддзела тэорыі літаратуры Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі *М. А. Тычына*;
кафедра рускай і замежнай літаратур Беларускага дзяржаўнага педагагічнага універсітэта імя Максіма Танка (загадчык – доктар філалагічных навук, прафесар *Т. Я. Камароўская*).

Уводзіны ў літаратуразнаўства: вучэб. дапам.: у 2 ч. / пад рэд. праф. В. П. Рагойшы. – Ч. 1: Літаратуразнаўства як навука. Эстэтыка літаратуры. Паэтыка. – Мінск: БДУ, 2009.
ISBN

Мэта вучэбнага дапаможніка – дапамагчы студэнтам засвоіць асновы тэорыі літаратуры: сутнасць асноўных і дапаможных літаратуразнаўчых дысцыплін, комплекс адпаведных паняццяў, катэгорый, дэфініцый па эстэтыцы і паэтыцы літаратуры ў іх сістэмнай узаемасувязі.

Адрасаваны студэнтам вышэйшых навучальных устаноў гуманітарных спецыяльнасцей, якія вывучаюць курс “Уводзіны ў літаратуразнаўтва”.

УДК
ББК

ISBN
ISBN

Уводзіны

Вучэбны прадмет “Уводзіны ў літаратуразнаўства” вывучаецца на першых курсах усіх універсітэтаў Беларусі згодна з зацверджанымі Міністэрствам адукацыі РБ “Адукацыйнымі стандартамі” па філалагічных спецыяльнасцях. Дадзены вучэбны дапаможнік раскрывае ўсе наступныя палажэнні стандарту: “Літаратуразнаўства як навука. Асноўныя і дапаможныя дысцыпліны літаратуразнаўства. Метадалогія літаратуразнаўства. Спецыфічныя ўласцівасці мастацкай літаратуры. Літаратурны твор як мастацкае цэлае. Літаратурны працэс”. Напісаны ён у адпаведнасці з палажэннямі вучэбнай праграмы для вышэйшых навучальных установ рэспублікі па “Уводзінах у літаратуразнаўства” па спецыяльнасцях 1-21 05 01 “Беларуская філалогія”, 1-21 05 02 “Руская філалогія”, 1-21 05 04 “Славянская філалогія”, 1-21 05 05 “Класічная філалогія”, 1-21 05 06 “Рамана-германская філалогія”, 1-21 05 07 “Усходняя філалогія”, зацверджанай вучэбна-метадычным аб’яднаннем ВНУ РБ па гуманітарнай адукацыі 25.09.2006 г. (Рэгістрацыйны № ТД-ДГ. 028/тып.)[1].

Студэнты-першакурснікі валодаюць атрыманымі яшчэ ў сярэдняй школе пэўнымі пазнаннямі па гісторыі літаратуры, найперш беларускай і рускай, часткова -- замежнай. Разам з тым у сярэдняй школе вучні знаёмяцца і з асобнымі паняццямі па тэорыі літаратуры. Ва універсітэце, дзякуючы “Уводзінам у літаратуразнаўства”, адбываецца значнае паглыбленне і пашырэнне тэарэтыка-літаратурных ведаў і – што не менш важна – іх сістэматызацыя. Матэрыялы вучэбнага дапаможніка скіраваны на тое, каб, абапіраючыся на ранейшыя пазнанні, некалькі ўдакладніць і пераасэнсаваць асобныя палажэнні і катэгорыі або, наадварот, вярнуць ім першапачатковае тлумачэнне. Пры гэтым некаторыя літаратуразнаўчыя паняцці падаюцца ў новай інтэрпрэтацыі, у адпаведнасці з дасягненнямі сучаснай навукі пра мастацкую літаратуру.

“Уводзіны ў літаратуразнаўства” раскрываюць перад студэнтамі ўвесь спектр галоўных і дапаможных літаратуразнаўчых дысцыплін

[1] Уводзіны ў літаратуразнаўства: вучэб. праграма для выш. навуч. устаноў па спецыяльнасцях: 1-21 05 01 “Беларуская філалогія”, 1-21 05 02 “Руская філалогія”, 1-21 05 04 “Славянская філалогія”, 1-21 05 05 “Класічная філалогія”, 1-21 05 06 “Рамана-германская філалогія”, 1-21 05 07 “Усходняя філалогія” / пад. рэд. В.П.Рагойшы. – Мінск: РІВШ, 2006. – 28 с.

(гісторыя літаратуры, тэорыя літаратуры, літаратурная крытыка, тэксталогія, гісторыяграфія, архівазнаўства, літаратурнае краязнаўства і інш.). Атрыманыя веды пасадзейнічаюць больш глыбокаму і арганічнаму засваенню курсаў гісторый айчыннай і замежных літаратур, вывучэнне якіх пачынаецца на тым жа першым курсе (антычная літаратура, старажытныя беларуская літаратура, старажытная руская літаратура). Разам з тым "Уводзіны ў літаратуразнаўства" – своеасаблівы трамплін да дысцыпліны "Тэорыя літаратуры", што вывучаецца на чацвёртых курсах філфакаў і выразна арыентаваны на дыскусійныя праблемы тэорыі літаратуры і літаратуразнаўчай метадалогіі. "Тэорыя літаратуры" – у значнай ступені ўжо аўтарскі курс. І таму дадзены вучэбны дапаможнік, змяшчаючы неабходныя тыпавыя палажэнні, не імкнецца набыць жорсткі імператыўны характар. Тым больш, што літаратуразнаўчая тэрміналогія змяняецца не толькі з часам, але і валодае неадназначнасцю ў розных навуковых школах.

Вучэбны дапаможнік мае таксама на мэце дапамогу студэнтам у авалоданні асноўнымі прынцыпамі аналізу літаратурнага твора ў яго мастацкай цэласнасці і своеасаблівасці, што спатрэбіцца навучэнцам філфакаў ужо на другім курсе – пры напісанні курсавых работ па літаратуры. Спатрэбіцца і пазней, пад час працы над семінарскімі і дыпломнымі праектамі. Урэшце, глыбокія тэарэтыка-літаратурныя веды як нельга лепш прыдадуцца для педагагічнай, навуковай, рэдактарскай і літаратурна-крытычнай дзейнасці спецыяліста-філолага.

Разам з тым вучэбны дапаможнік можа быць карысны не толькі для студэнтаў філалагічных спецыяльнасцей, але і сумежных гуманітарных прафесій. У прыватнасці, невялікі курс "Асновы тэорыі літаратуры" чытаецца будучым журналістам. Урэшце, так званы масавы чытач таксама можа знайсці тут нямала цікавага для сябе.

Трэба улічыць, што "Уводзіны ў літаратуразнаўства" – вучэбны дапаможнік, а не слоўнік-даведнік літаратуразнаўчых паняццяў. Большасць тэрмінаў і паняццяў, якія выкарыстоўваюцца ў ім, павінны быць вядомыя студэнтам-першакурснікам яшчэ з сярэдняй школы. Некаторыя з іх растлумачваюцца пры характарыстыцы тых або іншых літаратуразнаўчых з'яў. Разам з тым усё гэта не адмяняе патрэбу ў карыстанні неабходнай даведачнай літаратурай (спецыяльныя слоўнікі і энцыклапедыі). Асноўныя з літаратуразнаўчых даведнікаў указаны ў канцы вучэбнага дапаможніка ў "Спісе літаратуры", якой карысталіся аўтары дадзенага выдання пры яго падрыхтоўцы.

1. ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА ЯК НАВУКА

1.1. СІСТЭМА ВЕДАЎ ПРА ЛІТАРАТУРУ

1.1.1. Навука пра мастацкую літаратуру

Здаўна, калі толькі чалавек пачаў адчуваць сябе істотай свядомай, мыслячай, homo sapiens, ён пачаў збіраць і накапліваць разнастайныя звесткі пра самога сябе, калектыў, у якім ён жыў, пра навакольную прыроду. Паступова сабралася мноства такіх звестак, якія, асабліва пасля ўзнікнення магчымасці фіксаваць іх з дапамогай пісьма (на гліняных дошчачках, папірусе, пергаменце, паперы), склалі грунтоўную сістэму ведаў пра прыроду і чалавека. Узнікла навука. Ад уласна ведаў, якія з'яўляліся звычайным зборам разнастайных звестак, сапраўдных і ілжывых, больш ці менш важных, яна пачала адрозніваецца тым, што стала ўяўляць сабой лагічна пабудаваную сістэму сапраўдных ведаў пра аднародныя з'явы, іх сутнасць, узаемасувязь, узнікненне і развіццё.

Паводле аб'екта свайго даследавання навукі падзяліліся на прыродазнаўчыя (матэматыка, фізіка, хімія, біялогія і інш.) і гуманітарныя (ад лац. homo – чалавек). Калісьці ўсе гуманітарныя навукі (і часткова прыродазнаўчыя) уваходзілі ў філасофію. Пазней з яе вылучыліся гісторыя, этнаграфія, эстэтыка, псіхалогія, сацыялогія і інш. У тым ліку – і філалогія (ад грэч. philo – люблю і logos – слова), навука, якая паклала ў аснову сваіх даследаванняў слова, пісанае і моўленае, зафіксаванае ў розных помніках пісьменства, у вялікай ступені – у творах вусна-паэтычнай народнай творчасці, у творах мастацкай літаратуры. З часам сама філалогія раздзялілася на дзве цесна звязаныя, але розныя навукі – мовазнаўства (навука пра мову і маўленне) і літаратуразнаўства. *Літаратуразнаўства стала навукай пра сутнасць, своеасаблівасць, заканамернасці ўзнікнення і развіцця, сацыякультурную ролю і прынцыпы даследавання літаратуры як асобага віду мастацтва - мастацтва слова.* Вылучылася ж літаратуразнаўства з філасофіі, стала самастойнай навукай адносна нядаўна – у канцы ХУІІІ ст., хоць звесткі, развагі пра мастацкую літаратуру, і падчас надзвычай глыбокія, арыгінальныя, сталі ўзнікаць, пачынаючы з глыбокай даўніны, у працах вучоных старажытных Кітая, Індыі, Грэцыі, Рымскай імперыі і іншых краін.

Каб пэўная сума ведаў стала навукай, неабходна, каб яна адпавядала тром патрабаванням: мела свой уласны аб'ект даследавання, сваю тэрміналогію і сваю методыку даследавання. *Аб'ектам*

даследавання літаратуразнаўства з’яўляецца літаратурны факт, літаратурная з’ява. Гэта – твор пісьменніка (верш, апавяданне, раман і г. д.), нейкі перыяд яго творчасці або ўся творчасць (паэзія А. Пушкіна перыяду “болдзінскай восені”, апавяданні Янкі Брыля, Кандрат Крапіва – байкапісец і г. д.), літаратурны жанр, від, род (балада, санет, драма, эпапея і г. д.), літаратурны метад, напрамак, стылёвая плынь (рэалізм, імажынізм, т. зв. вясковая проза і г. д.) і інш. Зразумела, пэўны літаратурны твор ці нейкая літаратурная з’ява нярэдка могуць зацікавіць гісторыкаў, філосафаў, мовазнаўцаў, прадстаўнікоў іншых гуманітарных (і нават прыродазнаўчых) навук. Так, у свой час (1960-я гг.) выдатны рускі матэматык А. Калмагораў стаў вывучаць айчынную паэзію, стварыў т. зв. матэматычную школу ў даследаванні рускага верша, якая многае дала і самой матэматыцы, і паўплывала на ўсё вершазнаўства. Тое, што можа даць мастацкая літаратура прадстаўнікам іншых навук, наглядна сведчыць шматгранная творчасць класіка беларускай літаратуры Якуба Коласа. Не толькі артыкулы – цэлыя кнігі напісаны, дысертацыйныя працы абаронены па гісторыі, этнаграфіі, філасофіі, мовазнаўстве, фалькларыстыцы, педагогіцы і іншых навуках, заснаваныя на творах аўтара “Новай зямлі”. Напрыклад: “Ідэйна-эстэтычныя погляды Якуба Коласа” А. Майхровіча, “Светапогляд Якуба Коласа” Л. Чабатарова, “Этнаграфічная спадчына Якуба Коласа” Э. Сабаленка, “Якуб Колас – педагог” В. Радзіёнава, “Дакастрычніцкая творчасць Якуба Коласа і фальклор” А. Ненадаўца, “З крыніц народнай мовы” А. Каўруса і інш. Аднак кожны вучоны, апрача літаратуразнаўца, вылучае з твора або ўсёй творчасці пісьменніка і даследуе тое, што менавіта яго цікавіць (апісанне народнага побыту, нейкія моўныя з’явы ў тэксце тых ці іншых твораў, разуменне пісьменнікам асобных эстэтычных, этычных ці педагагічных прынцыпаў і г. д.), пакідаючы па-за ўвагай усё астатняе. І толькі літаратуразнавец разглядае твор (творчасць) пісьменніка ў яго цэласнасці, адзінстве кампанентаў зместу і формы, у сувязі з асобай самога пісьменніка, з рэчаіснасцю, якая яго акаляе і якую ён малюе фарбамі слова.

У літаратуразнаўства як навукі маецца і *свая спецыфічная тэрміналогія,* што фіксуе той круг паняццяў, якімі аперыруе навука пра літаратуру. Гэта – дзесяткі слоў-тэрмінаў, што абазначаюць літаратурныя роды (эпас, лірыка, драма), віды (раман, аповесць, верш, паэма, камедыя), жанры (гумарэска, фельетон, дэтэктыў, гістарычны раман, ода, балада), кампаненты паэтыкі твора (кампазіцыя, сюжэт, фабула, страфа, алітэрацыя), з’явы вершазнаўства (сілабічнае вершаванне, дактыль, харэй, цэзура) і інш. У розных краінах выдаюцца спецыяльныя

тэрміналагічныя літаратуразнаўчыя слоўнікі: “Словарь литературоведческих терминов” (Масква, 1974), “Литературная энциклопедия терминов и понятий” (Масква, 2001), “Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў” М. Лазарука і А. Ленсу (Мінск, 1996), “Тэорыя літаратуры ў тэрмінах” (Мінск, 2001) і “Паэтычны слоўнік” (Мінск, 2004) В. Рагойшы, “Восточно-славянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии” (Мінск, 1993), “Літературознавчий словник-довідник” (Кіеў, 1997), двухтомная “Літературознавча енциклопедія” Ю. Каваліва (Кіеў, 2007), “Słownik terminów literackich” (Вроцлаў; Варшава; Кракаў; Гданьск, 1976), “Речник на литературните термини” (Сафія, 1980), “A Dictionary of Cultural and Critical Theory” (Окфард, 1998) і інш. Асобныя тэарэтыка-літаратурныя паняцці раскрываюцца і ў літаратурных, а таксама агульных энцыклапедыях і энцыклапедычных даведніках, такіх як “Краткая литературная энциклопедия” ў 9-і тамах (Масква, 1962—1978), “Литературный энциклопедический словарь” (Масква, 1987), пяцітомная “Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі” (Мінск, 1985—1987), “Беларуская энцыклапедыя” ў 18-і тамах (Мінск, 1996—2004), “Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник” (Масква, 1999) і г. д. Тым не менш, часам можна пачуць: чаму літаратуразнаўцы лічаць сваімі такія тэрміны, як, скажам, “раман”, “трагедыя”, “раманс”, “верш”, “рыфма” і пад., калі яны выкарыстоўваюцца прадстаўнікамі іншых прафесій і навук, увогуле шырока ўжываюцца ў гутарцы? Што адказаць на гэта? Па-першае, мы маем справу з шматзначнасцю асобных слоў, што фіксуюць нарматыўныя слоўнікі пэўнай мовы (напрыклад, “Тлумачальны слоўнік беларускай мовы” ў 5-і тамах, 6-і кнігах; Мінск, 1977—1984; “Словарь русского языка” ў 4-х тамах; Масква, 1981—1984 і інш.). Так, для слова “раман” слоўнік падае два значэнні: 1. Літаратурна-мастацкі апавядальны твор, звычайна ў прозе, са складаным і развітым сюжэтам; 2. Любоўныя адносіны паміж мужчынам і жанчынай. Гэтулькі ж значэнняў мае і слова “трагедыя”: 1. Драматычны твор, у аснове якога ляжыць непрымірымы жыццёвы канфлікт, сутыкненне характараў і пад., што часцей за ўсё канчаецца смерцю героя; 2. Жудасная, страшная падзея, няшчасце. У навуцы пра літаратуру, як мы бачым, словы гэтыя выкарыстоўваюцца толькі ў іх першых значэннях і выконваюць тэрміналагічную функцыю. У слоўніку прыводзяцца ажно тры значэнні “раманса”, прычым усе яны маюць тэрміналагічнае напаўненне : 1. Невялікі вакальны твор для голасу з інструментальным суправаджэннем; 2. У сярэдневяковай заходнееўрапейскай літаратуры – лірычны любоўны

верш песеннага народнага складу; 3. Невялікі лірычны верш, часта пакладзены на музыку. У такім выпадку літаратуразнаўства спакойна аддае першае значэнне тэрміна музыказнаўству, пакідаючы сабе два апошнія. Што да чыста літаратуразнаўчых тэрмінаў “верш”, “рыфма”, то іх таксама могуць ужыць не толькі лірыкі, але і фізікі, гэтак як гуманітарыі ўжываюць асобныя тэрміны прыродазнаўчых навук: “сінусоіда”, “алгарытм”, “рэактыў”, “інтэрнэт”, “файл” і інш. Узровень развіцця нашай цывілізацыі часта дазваляе разумець тэрміналогію нават вузкіх спецыяльнасцей і карыстацца ёю.

Літаратуразнаўства мае і *сваю методыку даследавання, якая ўключае ў сабе асноўныя прынцыпы і метады даследавання літаратурнага твора (творчасці пісьменніка), выпрацаваныя асобнымі навуковымі напрамкамі і школамі.* У прыватнасці, сярод галоўных прынцыпаў літаратуразнаўчага аналізу вылучаюцца эстэтычны, гістарызму, цэласнасці, сістэмнасці, паяднання аналізу з сінтэзам. У гісторыі сусветнай літаратуразнаўчай думкі XIX—XX ст. праявілі сябе міфалагічная, культурна-гістарычная, псіхалагічная, фенаменалагічная школы, біяграфічны, параўнальна-гістарычны, фармальны, сацыялагічны і іншыя метады. У курсе ўводзін у літаратуразнаўства прадугледжана знаёмства з імі (гл. 1. 3). Глыбокае вывучэнне іх адбудзецца пазней, на чацвёртых курсах філалагічных факультэтаў, пры праходжанні прадмета “Тэорыя літаратуры”.

Такім чынам, літаратуразнаўства адпавядае ўсім тром вымогам, якія прад’яўляюцца да любой навукі, што дазваляе яму заняць паўнапраўнае месца сярод гуманітарных навук. Прычым, заняць, асабліва не аддаляючыся ад іх, а, наадварот, цесна і актыўна ўзаемадзейнічаючы з імі. Гэтаксама, як прадстаўнікі іншых гуманітарных навук многае знаходзяць для сябе ў мастацкай літаратуры (што было паказана вышэй), літаратуразнаўцам не абысціся без належных ведаў па гісторыі, філасофіі, мовазнаўству, эстэтыцы, культуралогіі, псіхалогіі, мастацтвазнаўству і інш. Сапраўды, нельга, у прыватнасці, выявіць тыповасць для свайго часу, для пэўнага сацыяльнага і нацыянальнага асяроддзя тых ці іншых падзей і персанажаў рамана, калі не будзеш ведаць гістарычных, сацыякультурных і іншых абставін, у якіх разгортваліся падзеі і дзейнічалі персанажы твора. А хіба можна ацаніць багацце (беднасць) мовы пісьменніка, здольнасць (няздольнасць) яго карыстацца такім прыёмам стварэння вобраза-персанажа, як маўленне дзейнай асобы твора, калі не быць дасведчаным у асобных галінах мовазнаўства (арфаэпія, дыялекталогія, гістарычная лексікалогія, фразеалогія і інш.)? Перадавы светапогляд, шырыня ведаў у галіне

гуманітарных (і не толькі) навук найперш і прадвызначылі творчыя поспехі многіх выдатных рускіх (Міхаіл Бахцін, Дзмітрый Ліхачоў, Міхаіл Гаспараў), беларускіх (Вацлаў Ластоўскі, Максім Гарэцкі, Алесь Адамовіч, Віктар Каваленка), украінскіх (Міхаіл Грушэўскі, Аляксандр Бялецкі, Леанід Навічэнка) і іншых літаратуразнаўцаў.

Пытанні для самаправеркі:

1. ***Дайце азначэнне літаратуразнаўства як філалагічнай навукі.***
2. ***Чаму не кожная сума ведаў з'яўляецца навукай?***
3. ***Ахарактарызуйце тры моманты, якія дазваляюць літаратуразнаўству лічыцца самастойнай навукай.***
4. ***У чым і як праяўляецца сувязь літаратуразнаўства з іншымі гуманітарнымі (і не толькі) навукамі?***

1.1.2. Галоўныя галіны літаратуразнаўства

Літаратуразнаўства можна ўявіць у выглядзе асобнага вялікага дрэва, што ўзвышаецца ў агульным гаі гуманітарных ведаў і сваёй кронай судакранаецца з кронамі іншых навук пра чалавека і чалавечае грамадства. Агульны камель гэтага дрэва разгаліноўваецца на тры самастойныя, або галоўныя, галіны і некалькі неасноўных, т. зв. дапаможных. Галоўныя галіны – гэта *гісторыя літаратуры, тэорыя літаратуры і літаратурная крытыка*.

Гісторыя літаратуры вывучае гістарычныя заканамернасці ўзнікнення і развіцця пэўных літаратурных з'яў і фактаў, устанаўлівае месца і значэнне творчасці тых ці іншых пісьменнікаў і асобных іх твораў у нацыянальным, рэгіянальным і сусветным літаратурным працэсе, у жыцці грамадства.

У сярэдняй школе ставіцца задача ўзбагаціць вучняў веданнем лепшых здабыткаў айчыннага і замежнага прыгожага пісьменства і на гэтай аснове – выхаваць асобу творчую, высокамаральную, з шырокім кругаглядам, перадавым светапоглядам, дасканалым эстэтычным густам. Гэтая мэта на першым этапе літаратурнага навучання (VIII—IX класы) вырашаецца шляхам разгляду асобных лепшых твораў беларускага і рускага мастацтва слова, твораў некаторых замежных пісьменнікаў. Пры гэтым аналіз ідэйна-мастацкага зместу пэўнага твора так ці інакш звязваецца з характарыстыкай эпохі, біяграфічнымі звесткамі пра пісьменніка. Што да другой ступені літаратурнай адукацыі (X—XI класы), то тут літаратуры – і беларуская, і руская – вывучаюцца ўжо на гістарычнай аснове, як гісторыка-культурны працэс. Па сутнасці, ужо ў школе будучыя філолагі атрымліваюць асноўныя веды па гісторыі нацыянальных беларускай і рускай літаратур. Гэтыя веды

замацоўваюцца і значна пашыраюцца на філалагічных факультэтах універсітэтаў, дзе да гісторый беларускай і рускай літаратур далучаюцца гісторыі іншанацыянальных літаратур (курс замежнай літаратуры) і ўсе гэтыя літаратуры ў храналагічнай паслядоўнасці, ад зараджэння да сучаснасці, вывучаюцца на працягу некалькіх вучэбных гадоў. Побач з вывучэннем літаратуры арганічна адбываецца выхаванне літаратурай. Выхаванне патрыятызму, нацыянальнай свядомасці, гуманізму, фарміраванне гістарычнай памяці, працавітасці, культуры сямейных і грамадскіх узаемаадносін, належнага стаўлення да прыроды. Гісторыя літаратуры, такім чынам, становіцца, па сутнасці, галоўным прадметам як сярэдняй школы, так і гуманітарных факультэтаў ВНУ.

У адпаведнасці з тым, штó вывучае гісторыя літаратуры, яна падзяляецца на *аўтаразнаўства, гісторыю нацыянальных літаратур, гісторыю рэгіянальных літаратур і гісторыю сусветнай літаратуры*. *Аўтаразнаўчыя даследаванні* ахопліваюць творчасць пэўнага пісьменніка. Сюды адносяцца артыкулы і манаграфіі пра пісьменніка, разнастайныя разгляды яго асобных твораў, успаміны пра яго і г. д. Часам такіх даследаванняў пра творчасць вялікага пісьменніка набіраецца столькі, што па сваім аб'ёме яно ў дзесяткі разоў пераўзыходзіць усё ім напісанае. Узнікае неабходнасць разабрацца ва ўсёй гэтай "гаспадарцы", вылучыць у аўтаразнаўстве асобную галіну, што звычайна называецца імем пісьменніка-класіка: шэкспіразнаўства, пушкіназнаўства, шаўчэнказнаўства, купалазнаўства, коласазнаўства… Як правіла, своеасаблівым (але не адзіным) доказам існавання такіх галін аўтаразнаўства з'яўляецца выданне персанальных пісьменніцкіх энцыклапедый. Іх у сусветнай навуцы пра літаратуру не шмат. Прыкладам могуць служыць "Лермонтовская энциклопедия" (Масква, 1981), двухтомны "Шевченківський словник" (Кіеў, 1978), беларускія энцыклапедычныя даведнікі "Янка Купала" (1986) і "Францыск Скарына і яго час" (1988).

Усе літаратуры свету існуюць як асобныя нацыянальныя скарбы прыгожага пісьменства. Літаратуры на нацыянальныя звычайна падзяляюцца не па месцы стварэння, а паводле мовы, на якой яны ствараюцца: французская – на французскай мове, руская – на рускай, беларуская – на беларускай і г. д. Мова – не толькі сродак зносін, яна, апрача ўсяго, яшчэ і эстэтычная сістэма, у якой акумулявана гісторыя пэўнага народа, яго культура, светапогляд, менталітэт. У гэтым сэнсе сама мова – найпершы і найвялікшы твор любога народа, яго душа. Таму, відавочна, без прысутнасці гэтай "душы" выявіць глыбока і арыгінальна воблік нацыі немагчыма. Вось чаму самыя вялікія

пісьменнікі свету сталі вялікімі таксама і дзякуючы роднаму слову. Праўда, тут трэба ўлічваць дзве акалічнасці. З аднаго боку, існуюць у свеце нацыянальныя літаратуры, якія карыстаюцца адной і той жа мовай, хоць і з пэўнымі арфаэпічнымі і арфаграфічнымі асаблівасцямі. Так, егіпецкая, ліванская, лівійская, сірыйская і некаторыя іншыя літаратуры Блізкага Усходу ствараюцца на арабскай мове, іспанская, кубінская, чылійская, перуанская, венесуэльская і іншыя літаратуры Паўднёвай Амерыкі (за выключэннем бразільскай) – на іспанскай, англійская, амерыканская, аўстралійская, новазеландская, канадская – на англійскай, сербская, харвацкая, баснійская, чарнагорская – на сербахарвацкай і інш. З другога боку, гістарычна склалася так, што асобныя нацыянальныя літаратуры ў пэўныя перыяды свайго развіцця карысталіся чужымі літаратурнымі мовамі. Так, узбекская, таджыкская, туркменская і некаторыя іншыя літаратуры народаў Сярэдняй Азіі ледзь не да XX ст. ствараліся на персідскай мове (у той жа час у рэлігіі ў іх ужывалася арабская мова). Доўгі час мовай заходнееўрапейскіх літаратур, як і беларускай, была латынь. На латыні, у прыватнасці, напісана знакамітая "Песня пра зубра" Міколы Гусоўскага, асобныя творы Яна Вісліцкага, Андрэя Рымшы, Сымона Буднага і інш. Апрача гэтага, беларуская літаратура паслугоўвалася стараславянскай, польскай, рускай мовамі. І толькі ў пачатку XX ст. у літаратуры сцвердзіла сябе мова беларуская, хоць некаторыя пісьменнікі Беларусі пісалі (і цяпер пішуць) на рускай, польскай і яўрэйскай (ідыш) мовах. Што ж у такім выпадку дазваляе гаварыць пра існаванне нацыянальных літаратур? Як мы ўжо казалі, мова – асноўная прыкмета нацыянальнай літаратуры. Асноўная, аднак не адзіная. У літаратуры адлюстроўваюцца гістарычныя падзеі, з'явы культуры, побыт пэўнага народа, прырода, сярод якой ён жыве, увасабляюцца яскравыя нацыянальныя тыпы. Гэта адрознівае паміж сабой літаратуры нават роднасных народаў, у тым ліку і тыя, якія карыстаюцца адной і той жа літаратурнай мовай. Разам з тым гэта дазваляе такія літаратуры называць нацыянальнымі.

Ва ўсіх цывілізаваных краінах раней або пазней ствараюцца *гісторыі нацыянальных літаратур*. Пытанні гісторыі беларускай літаратуры пачалі распрацоўвацца яшчэ ў XIX стагоддзі (артыкул "Беларусь і Ян Баршчэўскі" (1844) Рамуальда Падбярэскага, манаграфія "Доктар Францыск Скарына. Яго пераклады, друкаваныя выданні і мова" (1888) Пятра Уладзімірава і інш.). Але толькі ў пачатку XX ст. гэтая праца набыла сістэматычны характар (напрацоўкі Яўхіма Карскага, Іларыёна Свянціцкага, Сяргея Палуяна, Максіма Багдановіча, Вацлава Ластоўскага і інш.). "Гісторыя беларускае літаратуры" Максіма

Гарэцкага, што выйшла ў Вільні ў 1920 годзе, а затым перавыдавалася некалькі разоў, - першае спецыяльнае даследавання ўсяго гістарычнага шляху развіцця беларускага прыгожага пісьменства. Услед за ім, ужо ў савецкі час, з’явіліся новыя значныя працы такога кшталту, разлічаныя на розную аўдыторыю (школьнікаў, студэнтаў, т. зв. шырокага чытача). Самыя апошнія па часе выдання і самыя грунтоўныя – двухтомная “Гісторыя беларускай літаратуры XI—XIX стагоддзяў” (2007) і чатырохтомная, у пяці кнігах, “Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя” (1999—2003). Сярод гісторыкаў беларускай літаратуры, спецыялістаў па старажытным і новым перыядзе яе развіцця, варта назваць В. Ластоўскага з яго “Гісторыяй беларускай (крыўскай) кнігі” (Коўна, 1926), Я. Карскага з грунтоўным даследаваннем “Беларусы” (Петраград, 1922 – т. 3, вып. 2), Алега Лойку, які адзін напісаў і выдаў у якасці падручнікаў для студэнтаў “Старабеларускую літаратуру” (2001) і “Гісторыю беларускай літаратуры” XIX ст. (у дзвюх частках, 1977, 1980), Алеся Жлутку, Сяргея Кавалёва, Уладзіміра Кароткага, Генадзя Кісялёва, Аляксандра Коршунава, Міхася Лазарука, Міхася Ларчанку, Сцяпана Майхровіча, Адама Мальдзіса, Уладзіміра Мархеля, Міколу Прашковіча, Івана Саверчанку, Антона Семяновіча, Міколу Хаўстовіча, Вячаслава Чамярыцкага, Язэпа Янушкевіча і інш. Што да беларускай літаратуры ХХ ст., найбольш плённага перыяду ў яе гісторыі, то тут варта назваць даследаванні Сцяпана Александровіча, Міколы Арочкі, Алеся Бельскага, Уладзіміра Гніламёдава, Васіля Жураўлёва, Віктара Каваленкі, Сцяпана Лаўшука, Валерыя Максімовіча, Мікалая Мішчанчука, Івана Навуменкі, Юльяна Пшыркова, Антона Семяновіча і інш.

Пры ўсёй самастойнасці і арыгінальнасці нацыянальныя літаратуры існуюць, аднак, не адасоблена адна ад другой. Іх блізкасць (ці аддаленасць) абумоўлена тэрытарыяльнай, этнічнай, моўнай, гістарычнай, культурнай, дзяржаўнай, сацыяльна-палітычнай блізкасцю (ці аддаленасцю) народаў, што нарадзілі гэтыя літаратуры. Тыя ці іншыя крытэрыі блізкасці або нават аднолькавасці прадвызначаюць існаванне *своеасаблівых рэгіянальных утварэнняў - асобых форм літаратурных супольнасцяў.* Вышэй называліся літаратуры, якія ствараюцца на адных і тых жа мовах. У адпаведнасці з гэтым існуюць рэгіянальныя супольнасці англамоўных, іспанамоўных, арабскіх і інш. літаратур. Дзякуючы блізкасці этнічнай, культурнай і моўнай славян можна гаварыць пра славянскую літаратурную супольнасць. Сацыяльна-палітычнае адзінства народаў, што з 1922 па 1991 гг. уваходзілі ў склад СССР, абумовіла існаванне савецкай літаратуры як літаратурнай рэгіянальнай супольнасці, нягледзячы на часам вялікія культурныя, моўныя,

гістарычныя адрозненні паміж насельнікамі гэтай дзяржавы. Дзяржаўнае адзінства народаў, нягледзячы на іх моўную разнароднасць, дазваляе гаварыць пра рэгіянальныя літаратуры швейцарскую (ствараецца на нямецкай, французскай, італьянскай, і рэтараманскай мовах), іспанскую (ствараецца на іспанскай, баскскай, галісійскай і каталанскай мовах), бельгійскую (ствараецца на французскай і фламандскай мовах), ізраільскую (ствараецца на іўрыце і арабскай мове) і шэраг іншых. Тэрытарыяльная блізкасць (а значыць, у многім і гістарычная, культурная) народаў, якія насяляюць еўрапейскі кантынент, -- галоўная падстава існавання еўрапейскай рэгіянальнай літаратурнай супольнасці (у адрозненне, напрыклад ад афрыканскай ці амерыканскай). У розных краінах час ад часу выдаюцца *гісторыі рэгіянальных літаратур*. З іх можна назваць шасцітомную “Историю советской многонациональной литературы” (Масква, 1970—1974), шматтомную польскую “Гістрыю еўрапейскіх літаратур” (трэці том яе прысвечаны ўсходнеславянскім літаратурам) і інш.

Урэшце, нацыянальныя і рэгіянальныя літаратуры састаўнымі часткамі ўваходзяць у адзіную сусветную літаратуру як своеасаблівую суперсістэму. Узаемадзеянне літаратур, іх генетычныя, кантактныя сувязі, тыпалагічнае падабенства абумоўлівае існаванне сусветнага літаратурнага працэсу, а ў выніку – падставу да напісання *гісторыі сусветнай літаратуры*. Такіх гісторый ва ўсім свеце ўсяго некалькі, іх стварэнне звязана з высілкамі вялікіх навуковых калектываў, са значнымі фінансавымі затратамі. Адзін з нешматлікіх прыкладаў – “История всемирной литературы” ў 9-і тамах (выйшла 8 тамоў; Масква, 1983—1994).

Другая галоўная галіна літаратуразнаўства - *тэорыя літаратуры, якая даследуе сутнасць, своеасаблівасць літаратуры як грамадскай з’явы і мастацтва слова, вывучае этапы літаратурна-мастацкага развіцця, сацыяльна-гістарычную ролю і прынцыпы аналізу літаратуры.* Несумненна, ніводны гісторык літаратуры не можа абысціся без тэарэтыка-літаратурных ведаў, як сама гісторыя літаратуры – без тэорыі літаратуры. На гэта, дарэчы, звярнуў увагу вядомы рускі пісьменнік рэвалюцыйны дэмакрат М. Г. Чарнышэўскі, які пісаў, што “без гісторыі прадмета няма тэорыі прадмета; але і без тэорыі прадмета няма нават думкі пра яго гісторыю, таму што няма ўяўлення пра яго аб’ект, яго значэнне і яго межы”. Тэорыя літаратуры грунтуецца на матэрыяле не адной якой-небудзь або некалькіх літаратур, яна выкарыстоўвае літаратурна-мастацкі вопыт розных народаў і розных эпох. Гэта – своеасаблівая “матэматыка літаратуры”, формулы і тэарэмы якой можна

з аднолькавым поспехам прымяніць да любой літаратуры свету. Таму нельга гаварыць “тэорыя англійскай літаратуры” або “тэорыя беларускай літаратуры”, пры ўсёй часам невялікай своеасаблівасці існавання некаторых тэарэтыка-літаратурных паняццяў у нацыянальных літаратурах. Так, рамантызм у рускай і рамантызм у беларускай літаратурах меў сваё храналагічнае і ідэйна-мастацкае напаўненне, але як літаратурны метад вызначаўся тымі самымі момантамі: выключнасцю герояў і абставін, у якіх дзейнічалі гэтыя героі, вышуканасцю і ўзвышанасцю стылёвых фарбаў. Альбо возьмем санет. Пры ўсёй нацыянальнай мадыфікацыі, што закранае рыфмоўку заключных трохрадкоўяў (італьянскі санет, французскі санет), ён захоўвае асноўныя архітэктанічныя (два чатырохрадкоўі і два трохрадкоўі) і кампазіцыйныя (у катрэнах – нарастанне думкі-пачуцця, у тэрцэтах – кульмінацыя і развязка) асаблівасці. Нават санет шэкспіраўскага тыпу, пры ўсёй яго арыгінальнасці, захаваў асноўнае – у архітэктоніцы (тыя ж 14 радкоў) і кампазіцыі (у трох катрэнах – нарастанне думкі-пачуцця, у заключным двухрадкоўі – кульмінацыя і развязка).

У тэорыі літаратуры як галіны літаратуразнаўства можна вылучыць наступныя раздзелы: эстэтыка літаратуры, паэтыка, тэорыя літаратурнага працэсу, літаратуразнаўчая метадалогія. Пра *метадалогію* мы ўжо казалі (гл. 1.1.1) і будзем яшчэ гаварыць (1.3). *Эстэтыка літаратуры* разглядае літаратуру як адну з форм пазнання і мадэлявання рэчаіснасці, паказвае сувязь яе з грамадскім жыццём, месца яе сярод іншых відаў мастацтва (літаратура як від мастацтва, функцыі літаратуры, яе нацыянальны характар і інш.). *Тэорыя літаратурнага працэсу* выяўляе гістарычны характар развіцця літаратуры як мастацтва слова, устанаўлівае заканамернасці, звязаныя з узнікненнем і эвалюцыяй асобных родаў, відаў і жанраў (эпас, лірыка, драма, сацыяльна-бытавы раман, навела, ода, элегія і інш.), літаратурных метадаў і напрамкаў (класіцызм, сентыменталізм, рамантызм, рэалізм, мадэрнізм, футурызм, імажынізм і інш.). Цэнтральны раздзел тэорыі літаратуры – *паэтыка,* што вывучае характар, структуру і змястоўнасць літаратурна-мастацкай формы. Часам усю тэорыю літаратуры называюць паэтыкай, вылучаючы ў ёй асобныя віды: тэарэтычную (агульную), гістарычную, функцыянальную (апісальную), параўнальную і практычную.

Сярод літаратуразнаўцаў Беларусі асобныя тэарэтыка-літаратурныя развагі і высновы можна сустрэць яшчэ ў ХУІ—ХУІІ ст. (выклад тэорыі паэзіі ў кнізе “Граматіка словенска…” Л. Зізанія, Вільня, 1596, “Курс паэтыкі” М.К. Сарбеўскага, Полацк, 1618—1627 і інш.). Аднак сістэмная распрацоўка пэўных праблем тэарэтычнага характару пачынаецца толькі

з XX ст., з прац М. Багдановіча. Яго меркаванні пра суадносіны метра і рытму, метра і рыфмы, пра т. зв. навуковую паэзію, тэарэтычны нарыс пра санет і інш. мелі прынцыповае значэнне для развіцця тэорыі літаратуры. У 1920-я гады яна папоўнілася працамі М. Гарэцкага (у 3-е выданне сваёй “Гісторыі беларускае літаратуры”, 1924, ён уключыў невялікі літаратуразнаўчы слоўнік), Івана Замоціна “Пуціны беларускай літаратуры” (1924) і “Беларуская драматургія” (1927), Аляксандра Вазнясенскага “Паэтыка М. Багдановіча” (1926) і “Асноўныя прынцыпы пабудовы беларускай навукі аб літаратуры” (1927), Яўгена Барычэўскага “Тэорыя санета” і “Паэтыка літаратурных жанраў” (абедзве – 1927) і інш. Пасля няплённых для тэорыі літаратуры 1930—1950-х гг. яна зноў актыўна заявіла пра сябе ў другой палове XX ст. працамі Анатоля Андрэева, Міколы Грынчыка, Вячаслава Рагойшы, Івана Ралько, Міхася Мушынскага, Міхася Тычыны, Таццяны Шамякінай, Алеся Яскевіча і інш.

Храналагічна трэцяя галіна літаратуразнаўства – *літаратурная крытыка* – узнікла раней за іншыя, адразу са з’яўленнем мастацтва слова ў выглядзе вусна-паэтычнай народнай творчасці. Можна ўявіць такога старажытнага “крытыка”, які, слухаючы нейкі вусны аповед (казку, легенду) або песню, даваў творам агульную ацэнку (“удала – няўдала”, “правільна – няправільна”), выказваў творцам свае парады, пажаданні. Паступова склалася прафесійная *літаратурная крытыка як від літаратурнай дзейнасць, мэта якой – даць ацэнку бягучым фактам і з’явам літаратуры з пункту гледжання значэння іх для сучаснасці.* Такая ацэнка, з аднаго боку, дазваляе пісьменнікам суаднесці вынікі сваёй працы з патрабаваннямі, якія прад’яўляе да літаратуры грамадства. Узнікшы адразу пасля ўзнікнення самой мастацкай літаратуры, высокапрафесійная, патрабавальная, зацікаўленая крытыка літаратуры стала яе неабходным спадарожнікам. Выдатны рускі крытык Вісарыён Бялінскі называў літаратурную крытыку “рухомай эстэтыкай”, слушна падкрэсліваў: тое, што скажуць пра вялікі твор літаратуры, не менш важна за сам твор.

Зацікаўленне літаратурнай крытыкі *бягучым* літаратурным працэсам, жаданне даць яму ацэнку з *сучаснага* пункту гледжання і адрознівае яе ад гісторыі літаратуры, погляд якой скіраваны не на тое, што адбываецца, а на тое, што ўжо раней ці пазней адбылося. У гэтым – не толькі своеасаблівасць літаратурнай крытыкі як адной з галоўных галін літаратуразнаўства, але і большая складанасць, цяжкасць працы крытыка ў параўнанні з працай гісторыка літаратуры. Пра гэта, у прыватнасці, хораша сказаў класік украінскай літаратуры Іван Франко ў

сваёй працы “З сакрэтаў паэтычнай творчасці”: “…Калі гісторык літаратуры мае дадзеную ўжо самой сутнасцю рэчаў перспектыву, карыстаецца багатым матэрыялам, увасобленым у творах пэўнага аўтара, у водгуках пра яго сучаснікаў, у мемуарах, лістах і іншых чыста гістарычных дакументах, то звычайны крытык не мае амаль нічога, павінен сам выпрацоўваць перспектыву, угадваць значэнне, высвятляць прыкметы гэтага аўтара, павінен, так сказаць, уздымаць цаліну, у той час як гісторык літаратуры збірае ўжо зусім даспелыя плады”.

Літаратурны крытык, такім чынам, выяўляе сябе як вучоны-літаратуразнавец. Аднак, з другога боку, ён выступае і як пісьменнік. Літаратурных крытыкаў – у адрозненне ад гісторыкаў і тэарэтыкаў літаратуры – прымаюць у творчыя пісьменніцкія арганізацыі. У саюзах пісьменнікаў звычайна існуюць нават асобныя секцыі літаратурнай крытыкі. Чым гэта абумоўлена? Найперш тым, што літаратурны крытык, апрача ўсяго, выконвае, па сутнасці, тыя самыя функцыі, што і звычайны пісьменнік. Так, ён - як навуковец – дае аб’ектыўную ацэнку новаму твору пісьменніка, выяўляе яго якасці, станоўчыя і адмоўныя. Вядзе прафесійную размову з пісьменнікам. Аднак вядзе не адзін на адзін, а прылюдна, выкарыстоўваючы сродкі масавай інфармацыі: друк, радыё, тэлебачанне. Яго слова, як і слова звычайнага пісьменніка, успрымаюць тысячы чытачоў (слухачоў). І таму крытык, звяртаючыся не толькі да пісьменніка, а і да грамадства ў цэлым, не толькі (нават не столькі) ацэньвае твор, колькі з дапамогай твора дапамагае фарміраваць грамадскую думку, выпрацоўваць у чытачоў аб’ектыўныя погляды на літаратурныя з’явы, удасканальваць іх эстэтычны густ і эстэтычны ідэал. Ці не такія самыя задачы стаяць і перад звычайным мастаком слова? Несумненна! Выступленне ж крытыка ў сродках масавай інфармацыі (у адрозненне ад гісторыка і тэарэтыка літаратуры, якія друкуюцца ў спецыяльных навуковых малатыражных выданнях) вымушае яго адыходзіць ад “сухога” навуковага стылю выкладу сваіх думак і набліжацца да мастацкага. Адсюль – клопат пра мастацкую дасканаласць літаратурна-крытычнага тэксту, пачынаючы ад яго загалоўка (ужо ён павінен прыцягваць увагу чытача), кампазіцыі (як і з чаго пачаць? чым закончыць?) і канчаючы моўным стылем (жывасць выкладу, ужыванне метафорыкі і г. д.). Па сутнасці, крытычны тэкст, да якога б жанру ён ні адносіўся (рэцэнзія, аглядны ці праблемны артыкул, літаратурны партрэт, рэпліка, літаратурная пародыя і інш.), павінен з’яўляцца літаратурным творам, які можна было б успрымаць з такой цікавасцю і карысцю, як і добры мастацкі твор. Безумоўна, напісаць такі твор не так проста. Неабходна валодаць і глыбокімі ведамі, і спецыфічным талентам

літаратурнага крытыка. Такіх людзей не так шмат. Таму ў гісторыі нацыянальных літаратур добрых крытыкаў намнога меней, чым празаікаў, паэтаў ці нават драматургаў.

Літаратурная крытыка як галіна літаратуразнаўства дзеліцца на два раздзелы: тэорыя крытыкі і гісторыя крытыкі. *Тэорыя крытыкі* займаецца вывучэннем методыкі і метадалогіі разгляду бягучых літаратурных з'яў і фактаў і ў многім супадае з тэорыяй літаратуры, у прыватнасці з літаратуразнаўчай метадалогіяй. *Гісторыя крытыкі* вывучае зараджэнне і развіццё пэўнай нацыянальнай літаратурна-крытычнай думкі. Беларуская літаратурная крытыка зарадзілася ў XIX ст. (публікацыі Р. Падбярэскага, Уладзіслава Сыракомлі, Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча і інш.), але як самастойная галіна літаратуразнаўства склалася толькі ў пачатку XX ст. (артыкулы і рэцэнзіі С. Палуяна, М. Багдановіча, Лявона Гмырака, В. Ластоўскага, Антона Луцкевіча, Альгерда Бульбы, Уладзіміра Самойлы і інш.). Найбольшага росквіту дасягнула ў савецкі час, найперш у пасляваенны перыяд (Алесь Адамовіч, Варлен Бечык, Дзмітрый Бугаёў, Рыгор Бярозкін, Павел Дзюбайла, Віктар Каваленка, Рыгор Шкраба, Леанід Галубовіч, Ганна Кісліцына і інш). Заканамернасці развіцця беларускай літаратурнай крытыкі даследаваў М. Мушынскі ("Беларуская крытыка і літаратуразнаўства: 20—30-я гады", 1975; "Беларуская крытыка і літаратуразнаўства: 40-я – першая палавіна 60-х гадоў", 1985 і інш.).

Пытанні для самаправеркі:

1. Дайце азначэнне трох галоўных галін літаратуразнаўства.

2. Ахарактарызуйце ўсе раздзелы гісторыі літаратуры.

3. Вызначце сутнасць тэорыі літаратуры і яе раздзелаў як навукі.

4. Дакажыце, што літаратурны крытык не толькі вучоны, але адначасова і пісьменнік.

5. Раскажыце пра цесную сувязь паміж гісторыяй, тэорыяй літаратуры і літаратурнай крытыкай.

1.1.3. Дапаможныя галіны літаратуразнаўства.

Любое літаратуразнаўчае даследаванне – ці гэта курсавая, семінарская, дыпломная студэнцкая праца, ці, тым больш, магістэрская, кандыдацкая або доктарская дысертацыя – павінна вызначацца самастойнасцю і навуковай навізной. Літаратуразнавец, як і кожны вучоны, праводзіць свой навуковы пошук. Толькі, у адрозненне ад прадстаўнікоў некаторых дакладных навук, яго галоўнай навуковай

лабараторыяй з’яўляецца бібліятэка, літаратурны архіў, літаратурны музей. Непасрэдную і першаступенную дапамогу яму, такім чынам, аказваюць бібліятэказнаўства, архівазнаўства, музеязнаўства, некаторыя іншыя самастойныя гуманітарныя навукі, якія ў дадзеным выпадку выконваюць дапаможную ролю. Скажам, у некаторых універсітэтах існуюць не толькі кафедры, але і асобныя факультэты бібліятэказнаўства і бібліяграфіі, архівазнаўства і музеязнаўства, што сведчыць пра цалкам самастойны статус гэтых навук. Мы ж, літаратуразнаўцы, звяртаемся да іх роўна ў той ступені, у якой яны могуць аказаць садзеянне ў вывучэнні праблем гісторыі і тэорыі літаратуры, у літаратурна-крытычнай працы.

Бібліятэказнаўства як асобная галіна ведаў вывучае навуковыя прынцыпы збору, сістэматызацыі, зберажэння і прапаганды твораў друку (кнігі, часопісы, газеты і г. д.), а таксама (асабліва ў апошні час) -- аўдыё- і відэёпрадукцыі. Здаўна існуюць спецыяльныя ўстановы – бібліятэкі, дзе праводзіцца праца па збору, захаванні і прапагандзе ўсяго лепшага з напісанага, а пасля – калі з’явіўся друк – і надрукаванага. Бібліятэкі падраздзяляюцца на масавыя (разлічаныя на чытачоў розных густаў), навуковыя (існуюць пры навуковых і навучальных установах) і спецыялізаваныя (зберагаюць літаратуру па пэўных галінах ведаў: тэхнічныя, медыцынскія, сельскагаспадарчыя і г. д.). Яны ўзніклі ў глыбокай старажытнасці (Кітай, Індыя, Асірыя, Вавілон). На тэрыторыі ўсходніх славян самая даўняя бібліятэка ўзнікла ва Украіне — заснавана Яраславам Мудрым у Кіеве пры Сафійскім саборы ў 1037 г. На Беларусі бібліятэкі вядомыя таксама з XI ст. (бібліятэка Полацкага Сафійскага сабора). Яны ствараліся спачатку пры манастырах і цэрквах, кляштарах і касцёлах, сінагогах і мячэцях, пазней — пры розных навучальных установах (Віленская акадэмія, Полацкая езуіцкая калегія, Слуцкая пратэстанцкая школа і інш.), магнацкіх дварах (бібліятэкі Радзівілаў у Нясвіжы, Храптовічаў у Шчорсах, Агінскага ў Слоніме і інш.), іх збіралі асобныя вучоныя, дзеячы культуры (Ігнат Даніловіч, Адам Кіркор, Аляксандр Ельскі, Яўхім Карскі, Адам Багдановіч і інш.). У XIX ст. з'явіліся публічныя бібліятэкі — у Гродне (1830), Магілёве (1833), Мінску (1845), Віцебску (1857)... Сёння на Беларусі існуе цэлая бібліятэчная сістэма, куды ўваходзяць раённыя, гарадскія, абласныя і рэспубліканскія бібліятэкі. Буйнейшыя сярод іх — Нацыянальная бібліятэка Беларусі, Прэзідэнцкая бібліятэка Рэспублікі Беларусь, Цэнтральная навуковая бібліятэка Нацыянальнай Акадэміі навук Беларусі імя Якуба Коласа, Фундаментальная бібліятэка БДУ. У бібліятэках звычайна існуе інфармацыйна-даведачная служба (картатэкі, каталогі), сродкі капіравання друкаваных тэкстаў і інш.

Улікам і рэгістрацыяй навінак друкаванай прадукцыі займаецца спецыяльная ўстанова — Кніжная палата Беларусі. Вялікую каштоўнасць маюць асобныя прыватныя бібліятэкі, у прыватнасці -- бібліятэкі пісьменнікаў. Кнігазборы асобных выдатных пісьменнікаў сведчаць пра кола іх духоўных запатрабаванняў, сувязі з іншымі дзеячамі культуры, адносіны да тых ці іншых, сваіх і чужых, друкаваных тэкстаў (праз розныя паметкі, надпісы, выпраўленні) і інш. Таму бібліятэка пісьменніка, як правіла, цалкам захоўваецца у яго літаратурным музеі як асаблівая каштоўнасць, падчас друкуецца яе апісанне.

Кніга – з’ява культуры. Яна -- твор не аднаго пісьменніка, а і таго, хто рыхтаваў літаратурны тэкст да друку (літаратурнага і тэхнічнага рэдактара, карэктара), хто яго афармляў (мастака, дызайнера), друкаваў (друкара, паліграфіста), урэшце, хто ствараў сродкі і прылады друку (шрыфты, фарбу, паперу…). Веданне гісторыі ўзнікнення і функцыянаванне кнігі, чым займаецца *кнігазнаўства*, шмат у чым таксама можа дапамагчы літаратуразнаўцам у іх працы. Асабліва пры пошуках старых і рэдкіх кніг. Кнігі, выдадзеныя да 1500 года, называюцца інкунабуламі. Па традыцыі кнігі пачатковага перыяду кнігадрукавання, калі яны належаць да часу дзейнасці Францыска Скарыны і Івана Фёдарава, называюць першадрукамі, а наступныя – старадрукамі. Рэдкімі лічаць выданні незалежна ад году выхаду ў свет, калі па нейкіх прычынах захаваўся ўсяго адзін ці некалькі іх паасобнікаў. У буйнейшых беларускіх бібліятэках існуюць спецыяльныя аддзелы рэдкіх выданняў, першадрукаў і старадрукаў. Так, у фондзе рэдкіх і старадрукаваных кніг Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі захоўваецца каля 40 тысяч тамоў. Там ёсць асобныя інкунабулы, выданні славутай венецыянскай друкарні Альдаў (ХУ—ХУІ ст.), галандскіх друкароў Эльзевіраў (ХУІ—ХУІІІ ст.), некалькі кніг “Бібліі” Скарыны, выданне І. Фёдарава і П. Мсціслаўца “Евангелле вучыцельнае” (1568), кнігі з беларускай друкарні Мамонічаў (Вільня, ХУІ ст.) і інш. У Цэнтральнай навуковай бібліятэцы НАН Беларусі імя Якуба Коласа захоўваюцца, у прыватнасці, беларускія пергаменты пачатку ХУІ ст., “Новы Запавет з Псалтыром” (Еўе, 1611), “Лексікон словенароскі” П. Бярынды (Куцейна, 1653), кітабы – рукапісныя кнігі ХУІІ—ХІХ ст., напісаныя арабскай графікай на беларускай мове, і інш. Кнігазнаўству пэўную, а часам і значную, дапамогу аказваюць бібліяфілы. Бібліяфіл (ад грэч. biblia — кнігі і philia — любоў) — чалавек, апантаны любоўю да кніг, іх збіраннем і вывучэннем. Звычайна бібліяфіл ведае сапраўдную вартасць той ці іншай кнігі, збірае найбольш каштоўныя з іх, у тым ліку рэдкія, дае магчымасць пазнаёміцца са сваім кнігазборам іншым чьгачам. Такія былі князі Радзівілы, графы Храптовічы, краязнавец і літаратар А. Ельскі,

прафесар Я. Карскі і інш. У адной напаўзабытай кнізе пачатку мінулага стагоддзя малюецца такі партрэт бібліяфіла: “На ціхай палянцы бібліяграфіі, што ляжыць далёка ад гандлёвых шляхоў літаратуры, вырастаюць усё новыя кветкі. Яны тым больш цнатлівыя, што іх амаль ніхто не бачыць. Вось выходзіць на палянку адзінокі дзед. Нахіляецца, зрывае кветку і доўга ўцягвае носам яе водар. Гэта бібліяфіл”. У адрозненне ад бібліяфіла, бібліяман (ад грэч. mania — жарсць) — гэта чалавек, да хваравітасці захоплены жарсцю кнігазбіральніцтва, што ператвараецца ў безразборнае калекцыяніраванне друкаванай прадукцыі, у нездаровае яе накапленне рознымі шляхамі (ажно да крадзяжу кніг з іншых бібліятэк).

У моры кніжнай прадукцыі ў ролі своеасаблівага лоцмана выступае *бібліяграфія* (ад грэч. biblia – кніга і grapho – апісваю), што займаецца выяўленнем, рэгістрацыяй, апісаннем (на падставе пэўных навукова-метадычных прынцыпаў) літаратурнай прадукцыі, складаннем усялякага роду даведнікаў і аглядаў літаратуры. З бібліяграфічнага росшуку пачынаецца кожнае сапраўды навуковае даследаванне. А колькасць інфармацыі, якая прыходзіць да чалавека разам з развіццём цывілізацыі, праз паўвека прыблізна падвойваецца. “Сучасны чалавек, -- пісаў акадэмік С. Вавілаў, -- знаходзіцца перад гімалаямі бібліятэк у становішчы золаташукальніка, якому трэба адшукаць крупінкі золата ў масе пяску”. Гэтыя “крупінкі золата” даследчыку дапамагае адшукаць менавіта бібліяграфія. “Кожная навука, -- падкрэсліваў вядомы рускі паэт В. Брусаў, -- засноўваецца на бібліяграфіі. Праца бібліёграфа, калі хочаце, чарнавая, але вельмі неабходная для развіцця ведаў. Яе можна параўнаць з падмуркам будынка: гледачу відаць толькі цудоўныя сцены і купалы палаца, але яны могуць узвышацца толькі таму, што пад іх падведзены трывалы падмурак”. Гэтыя выказванні паказваюць значэнне бібліяграфіі ў любой навуковай, у тым ліку і ў літаратуразнаўчай, працы, сцвярджаюць вялікую ролю дасведчанага, працавітага бібліёграфа ва ўзвядзенні навуковага “палаца”.

Існуюць два тыпы бібліяграфіі: бягучая і рэтраспектыўная. Бягучая фіксуе сучасную друкаваную, аўдыё- і відэёпрадукцыю. У прыватнасці, такая інфармацыя змяшчаецца на старонках штомесячніка “Летапіс друку Беларусі”, бібліяграфічнага бюлетэня “Новыя кнігі Беларусі”. На аснове бягучай бібліяграфіі ўзнікае рэтраспектыўная – розныя тэматычныя і персанальныя бібліяграфічныя даведнікі. У Беларусі, як і іншых еўрапейскіх дзяржавах, выдадзены шматлікія такія даведнікі. Сярод іх -- укладзеныя Нінай Ватацы паказальнікі «Мастацкая літаратура Савецкай Беларусі» /ч. I, 1917—1960; ч. 2, 1961—1968/ (1962; 1971), «Беларускае літаратуразнаўства і крытыка (1945—1963)» (1964), «Беларуская савецкая

драматургія (1917—1965)» (1967), «Максім Багдановіч: Паказальнік выданняў, аўтографаў і крытычнай літаратуры» (1977) і інш. Значную каштоўнасць маюць бібліяграфічныя даведнікі па творчасці Ф. Скарыны, Янкі Купалы, Якуба Коласа, І. Мележа і некаторых іншых беларускіх пісьменнікаў, а таксама зводны каталог «Кніга Беларусі. 1517—1917» (1986), паказальнік «Беларуская этнаграфія і фальклярыстыка» М.Грынблата (1972), «Методыка беларускай літаратуры (1906— 1971) І.Зяневіча (1977 і інш. Адным з відаў Б. з'яўляюцца біябібліяграфічныя даведнікі, у якіх інфармацыя аб друкаваных творах спалучаецца з біяграфічнымі звесткамі аб іх аўтарах. Такім універсальным даведнікам з'яўляецца 6-томны біябібліяграфічны слоўнік «Беларускія пісьменнікі», выдадзены пад рэдакцыяй Адама Мальдзіса ў 1992—1995 гг. З'явіліся і так званыя бібліяграфіі другой ступені, ці бібліяграфіі бібліяграфій – выданні, у якіх зафіксаваны ўсе ранейшыя бібліяграфічныя даведнікі па пэўнай тэме. З іх варта назваць "Библиографию белорусской советской библиографии. 1922 -- 1961" Л. Збралевіч і С. Фядулавай (1963), "Беларускую рэтраспектыўную бібліяграфію кніг" В. Лявончыкава (1971) і інш.

Пасля карпатлівага бібліяграфічнага росшуку ў навуковай літаратуразнаўчай працы пачынаецца новы этап -- *гістарыяграфічнага* даследавання праблемы. Гэта -- вывучэнне друкаваных матэрыялаў па пэўнай тэме і – на аснове гэтага – усведамленне ступені навуковай распрацаванасці асобных пытанняў гісторыі і тэорыі літаратуры. Гістарыяграфічныя агляды звычайна змяшчаюцца на пачатку ўсіх аўтарскіх навуковых прац, манаграфій і дысертацый, што засцерагае навукоўца ад паўторнага "вынаходніцтва веласіпеда", паказвае яго канкрэтны ўклад у распрацоўку той ці іншай актуальнай праблемы. Вялікія гістарыяграфічныя агляды ў выглядзе "Уступу" або "Прадмовы" папярэднічаюць асноўным раздзелам ва ўсіх акадэмічных гісторыях нацыянальных літаратур. Часам яны публікуюцца як асобныя навуковыя даследаванні ў выглядзе артыкулаў ці нават кніг. Да іх можна аднесці манаграфіі Міхася Мушынскага "Беларуская крытыка і літаратуразнаўства" (кн. 1, 1975; кн. 2, 1985), артыкулы Уладзіміра Пічэты "Scoriniana" (у калектыўным зборніку "400-лецце беларускага друку", 1926), Івана Ралько "Беларускае вершазнаўства" (у яго кнізе "Верш і мова", 1986) і інш.

Вядома, дзейнасць літаратуразнаўца не абмяжоўваецца толькі працай у бібліятэках. Вялікую, а часам і незаменную, дапамогу яму можа аказаць *архівазнаўства* як галіна ведаў, што вывучае навукова-метадычныя прынцыпы збору, апрацоўкі, захавання і выкарыстання

рукапісных і дакументальных матэрыялаў. Рукапісныя аддзелы, дзе збіраюцца і захоўваюцца архіўныя матэрыялы, існуюць ва ўсіх буйных бібліятэках і літаратурных музеях. У розных краінах свету здаўна для захавання такіх матэрыялаў пачалі ствараца і спецыяльныя ўстановы – архівы. У Мінску з 1960 г. працуе спецыялізаваны Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва, дзе захоўваецца звыш трохсот асабістых фондаў пісьменнікаў (Алеся Адамовіча, Уладзіміра Караткевіча, Максіма Танка, Андрэя Макаёнка, Івана Шамякіна і інш.), каля пяцідзесяці фондаў асобных устаноў (у т. л. фонд Саюза беларускіх пісьменнікаў) — усяго каля паўмільёна дакументаў. Архіўныя дакументы пра жыццё і творчую дзейнасць беларускіх пісьменнікаў можна адшукаць і ў іншых архівах рэспублікі — у Нацыянальным архіве Рэспублікі Беларусь, Беларускім дзяржаўным гістарычным архіве, Беларускім дзяржаўным архіве кінафотадакументаў, у абласных архівах, а таксама ў Расійскім дзяржаўным архіве літаратуры і мастацтва (Масква), Цэнтральным дзяржаўным гістарычным архіве г. Санкт-Пецярбурга, Дзяржаўным гістарычным архіве Літвы (Вільнюс), у некаторых архівах Польшчы, Украіны, Латвіі і інш. Без сур'ёзных архіўных пошукаў нельга стварыць аб'ектыўную гісторыю нацыянальнай літаратуры, глыбока вывучыць творчасць таго ці іншага пісьменніка. Для патрэб навукоўцаў друкуюцца спецыяльныя даведнікі наяўнасці ў тых ці іншых архівах рукапісных матэрыялаў. Такі, напрыклад, даведнік "Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. Вып 1. Паступленні 1960 – 1992 гг." (1997). Дзяржаўны літаратурны музей Янкі Купалы і Міжнародны фонд Янкі Купалы выпусцілі каталог "Рукапісная спадчына Янкі Купалы" (2008), куды ўвайшло апісанне ўсіх купалаўскіх рукапісаў, якія захоўваюцца ў музеі. Рукапісы пісьменнікаў, фіксуючы шлях творчай думкі, могуць прыадкрыць заслону над гісторыяй напісання твора, дапамагчы адказаць на шэраг пытанняў, звязаных з псіхалогіяй мастацкай творчасці, і г. д. Яшчэ ў студэнцкія гады пачаў працаваць над пушкінскім архівам С. Бондзі – адзін з лепшых рускіх знаўцаў пушкінскіх рукапісаў, глыбокі даследчык творчай спадчыны А. Пушкіна. У адным з дакладаў, прачытаных на семінары ў прафесара С. Вянгерава, Бондзі выказаў смелае меркаванне, што кожнае з чатырохрадкоўяў расшыфраванага да таго рукапісу – гэта пачатак асобнай анегінскай страфы, прычым у строгай паслядоўнасці гэтых строфаў заключаны аўтарскі шыфр. Меркаванне гэтае з часам пацвердзілася і дало магчымасць рэстаўраваць – у межах тэксту, што дайшоў да нас, -- дзесятую главу "Яўгенія Анегіна", падказала, што з гэтай главы страчана. Прыгадаем яшчэ, якую цікавую, сапраўды

навуковую аснову для даследавання творчай гісторыі вядомых паэм Якуба Коласа “Новая зямля” і “Сымон-музыка” далі рукапісы гэтых твораў беларускаму даследчыку М. Мушынскаму. Яго кніга “Ад задумы да здзяйснення” (1965) цалкам пабудавана на архіўных матэрыялах. Яна пакідае ўражанне дакладнага, аб’ектыўнага навуковага даследавання. Беларускае літаратуразнаўства можа пахваліцца яшчэ некалькімі надзвычай плённымі і працаздольнымі архіўнымі следапытамі, якія ўзбагацілі беларускую навуку пра літаратуру шэрагам невядомых раней фактаў. Гэта Сцяпан Александровіч, Ісідар Бас, Генадзь Кісялёў, Адам Мальдзіс, Язэп Янушкевіч…

З архівазнаўствам цесна звязана *археаграфія* – дапаможная дысцыпліна, якая вывучае метады збору, апісання і публікацыі гістарычных, у нашым выпадку -- гісторыка-літаратурных, дакументаў, адшуканых найперш у архіўных сховішчах. Асаблівую складанасць выклікае выяўленне і публікацыя даўніх дакументаў, помнікаў літаратуры старажытнага перыяду яе развіцця. Тут археаграфіі асабліва дапамагае *палеаграфія,* якая займаецца вывучэннем матэрыялаў і сродкаў пісьма, гісторыяй спосабаў запісу і асаблівасцямі графікі. Палеаграфічны аналіз (графічная экспертыза, аналіз паперы і чарніла і інш.) дапамагае, апрача іншага, устанавіць аўтэнтычнасць дакумента. Як слушна сцвярджае вядомы спецыяліст у галіне палеаграфіі С. Рэйсер, “ніякае вывучэнне аўтографа ці копіі твора, слаёў вырыянтаў, суадносін рэдакцый, рукапіснага датавання і шмат іншага не можа быць выканана без прыцягнення дадзеных палеаграфіі”. З лепшых археаграфічных публікацый па гісторыі беларускай літаратуры варта назваць “Гісторыю беларускай (крыўскай) кнігі” (1926) Вацлава Ластоўскага, укладзеныя Мікалаем Улашчыкам “Хроніку Быхаўца” (1966), 32-і (1975) і 35-ы (1980) тамы “Поўнага збору рускіх летапісаў”, куды ўвайшлі беларускія летапісы, падрыхтаваную супрацоўнікамі Нацыянальнай Акадэміі навук Беларусі (пад рэдакцыяй Вячаслава Чамярыцкага) “Анталогію даўняй беларускай літаратуры: XI – першая палова XУIII стагоддзя” (2003) і інш.

З архівазнаўствам як навуковай дысцыплінай цесна звязана *музеязнаўства,* якое распрацоўвае тэорыю і методыку камплектавання, захавання і прапаганды музейных матэрыялаў. У адрозненне ад архіваў, дзе канцэнтруюцца рукапісы, у музеях найперш збіраюцца і экспануюцца рэчы: прылады працы, адзенне, кнігі, фотаздымкі і г. д. Хаця, бадай, у кожным больш-менш значным музеі існуе і рукапісны фонд, часам даволі багаты. Гэта стасуецца не толькі краязнаўчых, гістарычных музеяў, але і літаратурных. Аб чым, у прыватнасці,

сведчыць згаданы вышэй каталог рукапісаў Янкі Купалы, што захоўваюцца ў музеі песняра. Пра значэнне літаратурных музеяў не толькі ў вывучэнні і прапагандзе літаратурнага працэсу, але і ў нацыянальнай культуры ўвогуле сведчыць наступны факт. Калі ў пачатку 1930-х гг. узнікла ідэя стварэння Літаратурнага музея СССР, Максім Горкі ў лісце да тагачаснага камісара народнай асветы РСФСР А. Бубнава напісаў: “Горача падтрымліваю ідэю неабходнасці стварэння такога Літмузея, які, аднак, павінен быць не толькі сховішчам гісторыка-літаратурнага матэрыялу, але і ўстановай, дзе нашы маладыя літаратары, крытыкі і літаратуразнаўцы мелі б магчымасць вывучаць гэты матэрыял”. Максім Горкі нават прапаноўваў, каб такі музей знаходзіўся ў адным памяшканні з будучым Літаратурным інстытутам, бо “зліццё музея ў адным будынку з Літвузам аблегчыла б для выкладчыкаў і студэнтаў Літвуза працу вывучэння і выкладання”. На Беларусі музеі (прыватныя), як і архівы, існавалі яшчэ ў XVI—XVIII стст. пры дварах Радзівілаў, Сапегаў, Агінскіх, Храптовічаў, Стравінскіх і інш. У XIX ст. нямала цікавых літаратурных матэрыялаў захоўвалася ў музеі старажытнасцей К. і Я. Тышкевічаў у Лагойску, у музеі А. Ельскага ў в. Замосце Пухавіцкага раёна і інш. У 1919 г. пачаў працу Беларускі музей імя Івана Луцкевіча ў Вільні, які ўзнік з калекцый «Нашай Нівы» і існаваў да 1946 г. Сёння ў нас працуе шэраг літаратурных музеяў — як дзяржаўных, так і грамадскіх. Гэта Дзяржаўны літаратурны музей Беларусі, дзяржаўныя літаратурныя музеі Янкі Купалы (з філіяламі ў Вязынцы, Ляўках, Акопах), Якуба Коласа (з філіяламі ў Акінчыцах, Смольні, Альбуці), Максіма Багдановіча, Петруся Броўкі (усе — у Мінску), Францішка Багушэвіча (в. Жупраны Ашмянскага раёна), Дом-музей Адама Міцкевіча (Навагрудак, філіял у Завоссі) і інш. Па ініцыятыве асобных школ, калгасаў, прадпрыемстваў і ўстаноў створана нямала грамадскіх літаратурных музеяў (Цёткі, Івана Мележа, Аркадзя Куляшова, Кузьмы Чорнага, Янкі Маўра, Уладзіслава Галубка, Браніслава Тарашкевіча, Валянціна Таўлая, Аляксандра Блока, Фёдара Дастаеўскага, Гудзевіцкі літаратурна-краязнаўчы музей у Мастоўскім раёне і інш.). Іх апісанне можна знайсці ў даведніках “Музеі Беларусі: Інфармацыя аб музеях сістэмы Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь” (2001) і “Музеи Беларуси” (2008). Літаратурныя музеі арганізуюць, апрача іншага, навуковыя канферэнцыі, выдаюць зборнікі навуковых прац, уносячы тым самым адчувальны ўклад у айчыннае літаратуразнаўства. Прыкладам могуць служыць перыядычныя “Купалаўскія чытанні” ў Дзяржаўным літаратурным музеі Янкі Купалы,

“Каласавіны” ў Дзяржаўным літаратурна-мемарыяльным музеі Якуба Коласа і інш.

Дзяржаўныя і грамадскія літаратурныя музеі актывізуюць працу і па *літаратурнаму краязнаўству*. Знаходкі матэрыялаў пра сувязь літаратараў з пэўнай мясцовасцю, выкарыстанне імі ў сваёй творчасці фальклору, гаворак, прататыпаў, падзей і г. д. “роднага кута”, можа нямала даць прафесійнаму літаратуразнаўству. Вялікае значэнне краязнаўчая праца мае і для патрыятычнага выхавання моладзі. Нездарма краязнаўчыя гурткі, у тым ліку літаратурныя, існуюць у многіх школах. У Беларусі, як і іншых еўрапейскіх дзяржавах, выйшла (асабліва ў пасляваенны час) нямала краязнаўчых выданняў. Сярод іх – “Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі” (Т. 1—8, 1984—1987), краязнаўчыя выдавецкія серыі “Па родным краі”, “Гарады Беларусі”, зборнікі твораў літаратараў нейкага раёна ці рэгіёна (“Зямлі маёй і землякам: Валожыншчына паэтычная”, 2005), альманахі, перыядычныя выданні (наваполацкі “Край”, маладзечанскі “Куфэрак Віленшчыны”) і інш. Выдавецтва “Мастацкая літаратура” ў 2003 г. заснавала кніжную серыю “Беларусь літаратурная”, у якой выходзяць арыгінальныя літаратурныя анталогіі асобных раёнаў. Выйшлі ўжо кнігі “Там, дзе вежы Сафіі: Полаччына літаратурная” (2003), “Я тут бачу свой край…: Маладзечаншчына літаратурная” (2005), “Люблю наш край…: Валожыншчына літаратурная” (2006), “Адсюль выток, адсюль натхненне…: Шклоўшчына літаратурная” (2007) і інш. Літаратурным краязнаўствам сёння плённа займаюцца не толькі прафесійныя літаратаратуразнаўцы, але пісьменнікі, журналісты, настаўнікі. Сярод іх – Алесь Карлюкевіч (“І векавечны толькі край…”, 2000), Алесь Марціновіч (“Элегіі забытых дарог”, 2001), Леанід Пракопчык (“Даўгінаўскія вёрсты”, 1977), Аляксей Пяткевіч (“Літаратурная Гродзеншчына”, 1996), Генадзь Равінскі (“Млын жыцця”, 2004), Барыс Сачанка (“Сняцца сны аб Беларусі”, 1990), Кастусь Цвірка (“Той курган векавечны…”, 1985) і інш. Пад кіраўніцтвам А. Мальдзіса ствараецца своеасаблівая літаратурная геаграфія Беларусі. Як дапаможнік для настаўніка выйшаў ужо 1-ы том 3-томнага краязнаўчага даведніка “Літаратурныя мясціны Беларусі” (2000), які ахоплівае Брэсцкую, Віцебскую і Гомельскую вобласці. У перыёдыцы (часопіс “Маладосць”) публікуюцца аналагічныя матэрыялы і па іншых абласцях нашай дзяржавы. Метадалагічным праблемам літаратурнага краязнаўства як дапаможнай навукі пра літаратуру, методыцы правядзення краязнаўчай працы ў сярэдняй школе прысвечаны вучэбныя дапаможнікі Н. Мілонава “Литературное краеведение” (М., 1985), Вверы

Ляшук “Літаратурнае краязнаўства ў школе” (1991), Маргарыты Яфімавай “Літаратурныя вечары ў школе” (1977) і інш.

Літаратурнаму краязнаўству ў многім дапамагае *біяграфістыка,* якая займаецца стварэннем як мага больш поўных, навукова дакладных і грунтоўных біяграфій дзеячаў літаратуры і мастацтва. Такія біяграфіі могуць быць розныя па аб’ёму, жанру, стылю, яны разлічаны як на масавага чытача (расійская серыя “Жизнь замечательных людей”), так і на вузкае кола спецыялістаў (біяграфія Янкі Купалы “Пясняр народных дум” Янкі Шарахоўскага, ч. 1 – 1971, ч. 2 – 1976). Найбольш распаўсюджаны жанр біяграфістыкі – крытыка-біяграфічны нарыс жыцця і творчасці пісьменніка. Невялікія біяграфічныя даведкі пра пісьменнікаў можна знайсці у спецыяльных выданнях (“Беларускія пісьменнікі”, 1994; “Беларускія пісьменнікі: Біябібліяграфічны слоўнік”, т. 1—6, 1992—1995), у розных энцыклапедыях (“Краткая литературная энциклопедия”, т. 1—9, М., 1962—1978; “Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі”, т. 1—5, 1984—1987), даведніках. Біяграфістыка як асобная галіна літаратуразнаўства ў Беларусі покуль не знайшла належнага развіцця. З поўных біяграфій пісьменнікаў, разлічаных на масавага чытача, назваць можна хіба што дакументальныя аповесці пра Якуба Коласа Сцяпана Александровіча (“Ад роднае зямлі…”, 1962; “На шырокі прастор”, 1972; “Крыжавыя дарогі”, 1985) і кнігі Алега Лойкі “Як агонь, як вада…: Раман-эсэ пра Янку Купалу” (1984) і “Францыск Скарына, або Сонца маладзіковае: Раман-эсэ” (1990; абедзве ў перакладзе на рускую мову выйшлі ў згаданай серыі “ЖЗЛ”). Як асобны жанр біяграфістыкі можна вылучыць пісьменніцкія аўтабіяграфіі. У свой час выйшлі тры выпускі такіх аўтабіяграфій – “Пяцьдзесят чатыры дарогі” (1963), “Пра час і пра сябе” (1965) і “Вытокі песні” (1973). Серыі пісьменніцкіх аўтабіяграфій (як і біяграфічных слоўнікаў-даведнікаў) існуюць у Расіі, ва Украіне і ў іншых краінах.

Блізкая да біяграфістыкі дапаможная галіна літаратуразнаўства – *храналогія* (ад грэч. chronos – час і logos – слова), асноўная задача якой – вызначэнне дакладных, дакументальна пацверджаных дат развіцця літаратурнага працэсу ў яго часавай паслядоўнасці. Існуюць шматлікія праблемы датавання твораў і дакументаў, пераводу дат з аднаго каляндарнага стылю на другі. Жанры храналогіі — *летапіс жыцця і творчасці тісьменніка,* а таксама *хроніка лтаратурнага жыцця.* Летапісы жыцця і творчасці змяшчаюцца звычайна ў канцы навуковых збораў твораў. Часам яны ўваходзяць у некаторыя бібліяграфічныя даведнікі, кнігі асобных літаратуразнаўцаў, трапляюць на старонкі перыёдыкі, зрэдку — выходзяць асобнымі выданнямі. Найбольш грунтоўны з іх –

укладзены М. Мушынскім “Летапіс жыцця і творчасці Якуба Коласа” (1982). Выйшлі асобныя летапісы жыцця і творчасці Міхася Лынькова і Максіма Гарэцкага, укладзеныя адпаведна Міхасём Кенькам і Таццянай Дасаевай. “Летапіс жыцця і творчасці Янкі Купалы”, складзены Янкам Саламевічам, увайшоў у 9-ы том (кн. 2) Поўнага збору твораў песняра. З хронік літаратурнага жыцця можна назваць «Хроніку літаратурнага жыцця Беларусі XIX — пачатку XX ст.», змешчаную ў «Гісторыі беларускай дакастрычніцкай літаратуры» (т. 2, 1969), «Хроніку літаратурнага жыцця» за 1917—1964 — у «Гісторыі беларускай савецкай літаратуры» (т. 1—2, 1965—1966). “Хронікай літаратурнага жыцця” завяршаецца кожная з пяці кніг “Гісторыі беларускай літаратуры XX стагоддзя” (1999—2003).

Адшуканы ў архіўных, бібліятэчных, музейных сховішчах, сабраны намаганнямі краязнаўцаў фактычны матэрыял, што непасрэдна датычыць літаратурнага працэсу, служыць важнай краніцазнаўчай базай літаратуразнаўства як навукі. Па сутнасці, *крыніцазнаўства* як дапаможная галіна літаратуразнаўства і займаецца выяўленнем, сістэматызацыяй і публікацыяй літаратурных крыніц: асобных твораў, матэрыялаў, звязаных з жыццём і творчай дзейнасцю пісьменнікаў. Паводле сваёй вартасці літаратурныя крыніцы дзеляцца на першакрыніцы, крыніцы і дапаможнікі. Да *першакрыніц* належаць літаратурныя творы пісьменніка ў рукапісах ці аўтарызаваных прыжыццёвых публікацыях (калі рукапісы не дайшлі), яго перапіска, біяграфічныя дакументы, мемуарныя творы (аўтабіяграфіі, інтэрв’ю, дзённікі і г. д.). Проста *крыніцамі* лічацца ўсе гэтыя творы і дакументы, вядомыя, аднак, толькі ў друкаваным выглядзе. *Дапаможнікамі* з’яўляюцца літаратуразнаўчыя працы пра пісьменніка, тэарэтычныя працы, публікацыі па гісторыі нацыянальных літаратур і г. д. Сюды ж адносяцца падручнікі і вучэбныя дапаможнікі па літаратуры, а таксама даследаванні па асобных відах, жанрах і родах літаратуры. На жаль, не заўсёды ўдзяляецца належная ўвага і павага літаратурным крыніцам, увогуле крыніцазнаўству як дапаможнай галіне літаратуразнаўства. “Часта бывае, -- слушна падкрэсліваў вядомы рускі літаратуразнавец К. Піксанаў, -- што нявопытны работнік перш за ўсё вышуквае ў сабранай літаратуры артыкул аўтарытэтнага гісторыка літаратуры ці крытыка і, пераняўшы ад яго гатовыя погляды, нанізвае на іх факты. Часта лічаць за лепшае вывучаць крытыкаў, а не паэтаў, і адбываецца “завочнае знаёмства з пісьменнікам”. Такія прыёмы шкодныя для працы. На першым месцы павінны стаяць крыніцы, а дапаможнікі – толькі на другім”. У беларускай навуцы пра літаратуру ёсць шэраг сур’ёзных

крыніцазнаўчых публікацый, якія з поспехам можна выкарыстаць пры даследаванні творчасці асобных пісьменнікаў. Так, з архіўных і рэдкіх пісьмовых крыніц узяты матэрыялы для арыгінальнай кнігі «Шлях паэта. Зборнік успамінаў і біяграфічных матэрыялаў пра Максіма Багдановіча» (1975; уклала Н. Ватацы). Вядомы даследчык літаратуры Генадзь Кісялёў падрыхтаваў некалькі грунтоўных крыніцазнаўчых выданняў: «Пачынальнікі: З гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст.» (1977), «Пуцявінамі Янкі Купалы: Дакументы і матэрыялы» (1981), «З жыццяпісу Якуба Коласа: Дакументы і матэрыялы» (1982). Шырокай папулярнасцю карыстаюцца зборнікі ўспамінаў пра вядомых пісьменнікаў — Янку Купалу, Якуба Коласа, Петруся Броўку і інш., якія таксама з'яўляюцца падчас незаменнымі крыніцамі звестак пра жыццёвы і творчы шлях майстроў мастацкага слова.

Тэксталогія (ад лац. texus – тканіна, сувязь і грэч. logos – слова) – самастойная галіна ведаў. Але, як і іншыя дапаможныя галіны, яна ў многім дапамагае літаратуразнаўству. Галоўная мэта яе -- даследаваць гісторыю напісання і друкавання літаратурных твораў з мэтай вызначэння т. зв. а ў т э н т ы ч н а г а т э к с т а, вызваленага ад розных памылак і скажэнняў. Аўтэнтычным лічыцца тэкст аўтарскага белавога рукапісу, а калі яго няма — апошняга прыжыццёвага выдання твора. У тэксталогіі ёсць і практычная мэта: падрыхтоўка да выдання збору твораў пісьменнікаў. Зборы твораў пісьменнікаў, што рыхтуюць тэкстолагі, падзяляюцца на акадэмічныя, поўныя і звычайныя. Самымі аўтарытэтнымі і карыснымі пры навуковым вывучэнні класічнай літаратуры з'яўляюцца *акадэмічныя* выданні. У іх публікуюцца літаральна ўсе вядомыя творы пісьменніка (мастацкія, публіцыстычныя, пісьмы, дзённікі і г. д.) па дакладна выверaных першакрыніцах і крыніцах. Апрача таго, у канцы кожнага тома змяшчаюцца ўсе рукапісныя і друкаваныя варыянты закончаных і незакончаных твораў, робіцца іх зверка, супастаўленне. У акадэмічных выданнях маецца грунтоўны гісторыка-літаратурны каментар. У раздзеле "Dubia" друкуюцца творы, што прыпісваюцца пісьменніку, г. зн. тыя, прыналежнасць якіх дадзенаму літаратару канчаткова не ўстаноўлена. Беларускія тэкстолагі такімі акадэмічнымі выданнямі пахваліцца пакуль што не могуць. Найбольш паказальнымі з акадэмічных выданняў рускіх класікаў з'яўляюцца зборы твораў Льва Талстога ў 90 тамах, Аляксандра Пушкіна ў 16 тамах, 20 кнігах (17 том – Даведачны), Аляксандра Герцэна ў 30 тамах і інш. Украінцы выдалі акадэмічны збор твораў Тараса Шаўчэнкі ў 12 тамах. Вялікае значэнне для нацыянальнай навукі і культуры маюць *поўныя* зборы твораў класікаў. Яны звычайна

выпускаюцца яшчэ да стварэння акадэмічных – як своеасаблівая апрабацыя літаратурнага матэрыялу, яго паўнаты і дакладнасці. Як слушна падкрэсліў літаратуразнавец М. Бельчыкаў, “гэтыя выданні, хоць і не дасягаюць узроўню акадэмічных па якасці падрыхтоўкі тэкстаў, метадах датавання, адбору і спосабу падачы варыянтаў, сістэматычнасці і дакладнасці бібліяграфічных і гісторыка-літаратурных каментароў, усё ж да выпуску акадэмічнага ці новага поўнага выдання ўяўляюцца найбольш аўтарытэтнымі”. Нарэшце, тэкстолагі займаюцца падрыхтоўкай да выдання *звычайных* збораў твораў выдатных пісьменнікаў, якія могуць налічваць і дзесяткі тамоў. Так, у свой час украінцы выдалі збор твораў Івана Франко у 50 тамах. Цяпер яны ажыццяўляюць падрыхтоўку 100-томнага поўнага збору твораў Каменяра. Вялікая заслуга беларускай тэксталогіі — выданне шэрагу збору твораў: поўнага (у 9-і тамах, 10-і кнігах) — Янкі Купалы, поўнага (у 3-х тамах) Максіма Багдановіча, 14-томнага — Якуба Коласа, 8-томнага – Кузьмы Чорнага, 4-томнага — Максіма Гарэцкага, 8-томнага (у 9 кнігах) Уладхзіміра Караткевіча і інш. Аддзел тэксталогіі Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі падрыхтаваў да друку новае, 20-томнае выданне твораў Якуба Коласа і 13-томнае – Максіма Танка. Тэксталогія як навука займаецца таксама праблемамі д а т а в а н н я (вызначэнне дакладных дат напісання і публікацыі твораў), к а м е н т а в а н н я (напісанне даведачнага апарата) і а т р ы б у ц ы і (ад лац. attribution – прыпісванне). Атрыбуцыя – гэта ўстанаўленне аўтарства ананімных і псеўданімных твораў. Яшчэ ў старажытнасці ўзніклі сумненні ў прыналежнасці Гамеру паэм “Іліяда” і “Адысея”. У XIX ст. з’явілася т. зв. “шэкпіраўскае пытанне”, звязанае з сумневамі наконт Шэкспіравага аўтарства п’ес “Гамлет”, “Рамэа і Джульета” і інш. Ужо ў наш час вяліся дыскусіі наконт таго, ці “Ціхі Дон” напісаны Міхаілам Шолахавым, ці нейкім іншым пісьменнікам. У беларускім літаратуразнаўстве доўгі час вяліся пошукі аўтараў знакамітых ананімных паэм “Энеіда навыварат” і “Тарас на Парнасе”. Сёння пачалі ўзнікаць сумненні ў прыналежнасці “Пінскай шляхты” Вінцэнту Дуніну-Марцінкевічу, а верша “Зайграй, зайграй, хлопча малы” – Паўлюку Багрыму. Так што працы – і практычнай, і чыста навуковай – у тэкстолагаў нямала. Асобныя тэарэтычныя і практычныя праблемы беларускай тэксталогіі абагульнены ў працах Тэрэзы Голуб “Услед за лініяй жыцця” (2006), Розы Гульман «Тэксталогія твораў Янкі Купалы» (1971), Эмы Золавай “Тэксталогія – мая прафесія” (2006), Міхася Мушынскага “Тэкталогія твораў Янкі Купалы і Якуба Коласа” (2007), у зборніку «Пытанні тэксталогіі беларускай літаратуры» (1980) і інш.

Пошукі аўтараў ананімных паэм XIX ст. увасоблены ў кнігах Генадзя Кісялёва «Загадка беларускай «Энеіды» (1971) і «Пошукі імя» (1978). Расшыфраваць многія псеўданімы і крыптанімы беларускіх пісьменнікаў дапамагае «Слоўнік беларускіх псеўданімаў і крыптанімаў (XVI—XX ст.)» Янкі Саламевіча (1983). Тэксталогія пры неабходнасці абапіраецца на бібліяграфію, крыніцазнаўства, архівазнаўства, палеаграфію, музеязнаўства і іншыя навукі.

Пытанні для самаправеркі:

1. ***Чаму шэраг самастойных гуманітарных навук мы называем дапаможнамі галінамі літаратуразнаўства?***
2. ***Раскрыйце сутнасць бібліятэказнаўства і бібліяграфіі.***
3. ***Якая дапаможная галіна літаратуразнаўства не дазваляе даследчыку літаратуры “вынаходзіць веласіпед”?***
4. ***Раскажыце пра літаратурнае архівазнаўства, археаграфію і палеаграфію.***
5. ***Чым займаюцца літаратурныя музеязнаўства і краязнаўства?***
6. ***Пералічыце асноўныя жанры біяграфістыкі і храналогіі. Праілюструйце іх прыкладамі.***
7. ***Раскрыйце сутнасць і значэнне літаратурнага крыніцазнаўства.***
8. ***Якія навуковыя і практычныя мэты тэксталогіі і якім чынам яны дасягаюцца?***

1.1.4. Напрамкі сучаснага літаратуразнаўства

У залежнасці ад аб’екту вывучэння тых ці іншых фактаў і з’яў літаратурнага працэсу ў літаратуразнаўстве з часам вылучыліся асобныя галіны ведаў, якія патэнцыяльна могуць дарасці або ўжо дараслі да самастойных навук. Так, працяглы час вывучэнне твораў вусна-паэтычнай народнай творчасці як з’явы эстэтычнай было прэрагатывай літаратуразнаўства. І сёння некаторыя гісторыі нацыянальных літаратур (напрыклад, сярэднеазіяцкіх) пачынаюцца з разгляду своеасаблівасці, розных відаў і жанраў нацыянальнага фальклору. Аднак у сістэме сучасных еўрапейскіх навук *фальклырыстыка,* якая паяднала асобныя прынцыпы не толькі літаратуразнаўства, але этнаграфіі, мовазнаўства, музыказнаўства і інш., успрымаецца як зусім самастойная галіна ведаў. Не дзіўна таму, што ў складзе некаторых нацыянальных акадэмій навук існуюць самастойныя інстытуты

фальклaрыстыкі (напрыклад, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы НАН Беларусі, Інстытут фальклaрыстыкі імя Максіма Рыльскага НАН Украіны і інш.). Разам з тым можна назваць некалькі ўнутрыгаліновых і міжгаліновых напрамкаў літаратуразнаўства, якія заявілі пра сябе ў ХХ стагоддзі і маюць таксама выразную тэндэнцыю да самастойнага існавання. З іх найперш трэба назваць вершазнаўства, перакладазнаўства, кампаратывістыку і герменеўтыку.

Вершазнаўства — раздзел паэтыкі, што вывучае верш як пэўную эстэтычную сістэму, яго гісторыю і тэорыю. Раздзеламі вершазнаўства як навукі пра верш з'яўляюцца *метрыка, рытміка, строфіка,* а таксама *рыфміка, фоніка, вершаваны сінтаксіс.* Першым беларускім вершазнаўцам быў Лаўрэнцій Зізаній, які ў сваёй «Граматыцы славянскай» (Вільня, 1596) падаў кароткі курс тэорыі антычнага верша, даў тлумачэнне некаторых вершазнаўчых паняццяў (стапа, метр, памер, рыфма). Асобныя палажэнні Л.Зізанія развіў Мялецій Смятрыцкі ў сваёй «Граматыкі славянскай правільная сінтагма» (Еўе, 1618). Ён зрабіў спробу ўвесці ў старабеларускую і ўсю ўсходнеславянскую паэзію антычную сістэму вершавання, у прыватнасці адзін з яе асноўных памераў — гекзаметр. Выдатным вершазнаўцам сярэдневяковай Беларусі з'яўляўся Мацей Сарбеўскі, які ў 1617—1620 гг. чытаў у Полацкай езуіцкай калегіі курс паэтыкі. Развіццё вершазнаўства ў той час адбывалася пераважна ў сценах брацкіх школ і езуіцкіх калегій, вучні якіх не толькі атрымлівалі звесткі па тэорыі верша, але і абавязкова навучаліся пісанню вершаў. Асобныя вершазнаўчыя назіранні знаходзім у працах Сімяона Полацкага, Я. Чачота, І. Насовіча, Я. Карскага. Значны ўклад у беларускае вершазнаўства ўнёс М. Багдановіч сваім нарысам пра санет, даследаваннем рытмікі і фонікі верша Т. Шаўчэнкі, развагамі пра суадносіны рытму і метра і інш. Беларускае савецкае вершазнаўства распачалося працамі А. Вазнясенскага («Паэтыка М. Багдановіча», 1926), Я. Барычэўскага («Тэорыя санету», «Паэтыка літаратурных жанраў», 1927), У. Дубоўкі («Рыфма ў беларускай народнай творчасці», 1927). Найбольш інтэнсіўна гісторыя і тэорыя беларускага верша распрацоўвалася ў пасляваенны час. Вучоныя даследавалі рытміку і метрыку як літаратурнага верша (І. Ралько. Беларускі верш: Старонкі гісторыі і тэорыі, 1969; ён жа. Вершаскладанне: Даследаванні і матэрыялы, 1977; М. Грынчык. Шляхі беларускага вершаскладання,1973; В. Рагойша. Паэтыка Максіма Танка: Культура вобраза. Характар верша, 1968; ён жа. Гутаркі пра верш: Метрыка. Рытміка. Фоніка, 1979; ён жа. Паэтычны слоўнік. 3-е выд., 2004; А. Кабаковіч. Беларускі свабодны

верш, 1985; А. Дуброўскі. Паэтыка Рыгора Барадуліна: Рытмічная арганізацыя верша, 2006), так і фальклорнага (М. Янкоўскі. Паэтыка беларускіх прыказак, 1971; Н. Гілевіч. Паэтыка беларускай народнай лірыкі, 1975; ён жа. Паэтыка беларускіх загадак, 1976). Кароткая гісторыя беларускага вершазнаўства змешчана ў кнізе І. Ралько «Верш і мова» (1986). Асаблівае развіццё вершазнаўства як галіна літаратуразнаўства набыло ў ХХ ст. у Расіі. Сярод рускіх вершазнаўцаў найперш трэба назваць Б. Ганчарова, М. Гаспарава, В. Жырмунскага, С. Кармілава, А.Фядотава, В. Халшэўнікава, Л.Цімафеева, Я. Эткінда і інш. Цікавыя працы па вершазнаўстве з'явіліся ва Украіне (Н. Кастэнка, І. Качуроўскі, Г. Сідарэнка, М. Суліма і інш.), у Польшчы (М. Длуска, М. Маенава, Л. Пшчалоўска, Ф. Сядлецкі і інш.), у іншых краінах.

Перакладазнаўства — філалагічная навука пра сутнасць, своеасаблівасць, гістарычныя заканамернасці ўзнікнення і развіцця, сацыяльна-гістарычную ролю і прынцыпы аналізу перакладу. Вылучылася з лінгвістыкі ў самастойную галіну ведаў у сярэдзіне ХХ ст. ў сувязі з ростам ролі мастацкага перакладу. Цесна звязана з кантрастыўнай граматыкай, параўнальнай стылістыкай, эстэтыкай, параўнальным літаратуразнаўствам, семіётыкай, кібернетыкай, сацыялінгвістыкай, псіхалогіяй творчага працэсу і інш. навукамі. Перакладазнаўства складаецца з трох галоўных галін — гісторыі, тэорыі і крытыкі перакладу — і некалькіх дапаможных: перакладазнаўчай бібліяграфіі, тэксталогіі, гістарыяграфіі, храналогіі. Найбольшае развіццё атрымалі гісторыя, тэорыя і крытыка перакладу мастацкага. Сярод іншых відаў перакладу ён самы пашыраны і самы складаны. Пры разглядзе перакладаў мастацкай літаратуры выкарыстоўваецца агульнафілалагічны шлях аналізу, які арганічна паядноўвае лінгвістычны і літаратуразнаўчы падыходы і завяршаецца вывадамі агульнаэстэтычнага характару. У распрацоўцы тэорыі мастацкага перакладу найбольшая заслуга вучоных і перакладчыкаў К.Чукоўскага, А.Фёдарава, І.Кашкіна, П.Топера (Расія), М.Рыльскага, В.Капцілава, А.Кундзіча, М.Новікавай (Украіна), Г.Гачачыладзе (Грузія), І.Левага (Чэхія), А.Попавіча (Славакія), А.Курэлы (Германія), Э.Кары (Францыя), Т.Савары (Англія) і інш. На Беларусі перакладазнаўства пачало зараджацца ў пачатку ХХ ст. (М.Багдановіч, С.Палуян), але як навука склалася ў канцы 1950-х — пачатку 1970-х гг. На яго станаўленне зрабілі ўплыў перакладчыцкая дзейнасць М.Багдановіча, Я.Купалы, Я.Коласа, А.Куляшова, М. Танка, У.Дубоўкі і інш., выказванні пра пераклад і творчая практыка Ю.Гаўрука, Я.Семяжона, М.Лужаніна, Н.Гілевіча, А.Зарыцкага, В.Сёмухі, Р.Барадуліна і інш. Беларускія перакладазнаўцы

даследуюць творчасць асобных майстроў мастацкага перакладу — М.Багдановіча (А.Лойка, Н.Лапідус), Я.Купалы (С.Александровіч, Дз.Палітыка), Я.Коласа (М.Базарэвіч, В.Рагойша), А.Куляшова (М.Арочка, М.Кенька), М.Танка (В.Гапава, А.Верабей), аналізуюць рускія і ўкраінскія пераклады беларускай літаратуры (А.Яскевіч, Т.Кабржыцкая, Ц.Ліякумовіч, А.Верабей, В.Рагойша) і пераклады яе на замежныя мовы (Д.Фактаровіч, М.Навіцкі, В.Нікіфаровіч), разглядаюць беларускія пераўвасабленні замежнай прозы і паэзіі. Асаблівых поспехаў беларускае перакладазнаўства дасягнула ў вывучэнні гісторыка-сацыялагічных пытанняў мастацкага перакладу (П.Копанеў) і тэарэтычных праблем перакладу з блізкароднасных моў (Э.Мартынава, В.Рагойша, А.Яскевіч). Развіваецца крытыка перакладу (Р.Бярозкін, Л.Казыра, А.Клышка, В.Небышынец, І.Чарота, К.Шэрман і інш.), перакладазнаўчая бібліяграфія (Л.Бабкова, І.Фалькоўская, М.Васілеўская).

Кампаратывістыка (ад лац. comparativus – параўнальны), альбо параўнальнае літаратуразнаўства, таксама імкнецца вылучыцца ў самастойную галіну літаратуразнаўчых ведаў. Гэтаму, у прыватнасці, садзейнічае ўключэнне ў яе даследавання мастацкага перакладу як аднаго з важнейшых пасрэднікаў творчых кантактаў. Апрача гэтага, сфера зацікаўлення кампаратывістыкі – усе формы і віды іншых унутрылітаратурных і міжлітаратурных узаемасувязей, а таксама літаратурныя ўплывы. Ды, бадай, галоўная і найбольш складаная задача яе – даследаванне тыпалагічнага падабенства/адрознення творчасці асобных пісьменнікаў і нацыянальных літаратур. Пры супастаўленні творчых здабыткаў асобных літаратараў і нацыянальных літаратур у цэлым асабліва добра відаць як агульнае, так і рознае ў іх, універсальнае і спецыфічнае, агульнае і прыватнае. Адшуканне агульнага ў розным і рознага ў агульным – галоўная мэта гэтай галіны літаратуразнаўства. Кампаратывістыка зарадзілася ў сярэдзіне XIX ст. у працах нямецкага філолага Т. Бянфея, рускіх вучоных Ф. Буслаева і А. Весялоўскага і інш., але канчаткова сцвердзіла сябе ў XX ст. У 1955 г. у Парыжы ўзнікла Міжнародная асацыяцыя літаратурнай кампаратывістыкі, у асобных ВНУ адкрыліся кафедры кампаратывістыкі і г. д. Ва Украіне, дзе прынцыпы кампаратывістыкі яшчэ ў XIX ст. застасоўвалі ў сваіх працах М. Драгаманаў, М. Дашкевіч, І. Франко і інш., аддзел сусветнай літаратуры і кампаратывістыкі існуе ў Інстытуце літаратуры імя Т. Шаўчэнкі НАН Украіны, кафедра тэорыі літаратура і кампаратывістыкі – у Кіеўскім нацыянальным універсітэце імя Т. Шаўчэнкі. Украінскія літаратуразнаўцы (пад рэдакцыяй Г. Вервеса) выдалі пяцітомнае

даследаванне “Украінская літаратура ў агульнаславянскім і сусветным літаратурным кантэксце” (1987—1990). У Беларусі, як і ўвогуле ў СССР, доўгі час кампаратывістыка лічылася “буржуазнай навукай”, хаця даследаванню літаратурнага ўзаемадзеяння, параўнальна-тыпалагічнаму вывучэнню літаратурнага працэсу ў савецкім літаратуразнаўстве надавалася значная ўвага (працы М. Конрада, В. Жырмунскага, М. Аляксеева, Н. Над’ярных, І Неупакоевай, Г. Вервеса, Д. Налівайкі, Г. Ламідзе, Л. Мкртчана, і інш.). Даволі грунтоўна вывучаны літаратурныя сувязі беларуска-рускія (С. Букчын, В. Гапава, Я. Клімуць, Ц. Ліякумовіч, М. Тычына), беларуска-ўкраінскія (П. Ахрыменка, Т. Кабржыцкая, В. Рагойша, Ж. Шаладонава), беларуска-польскія (У. Казбярук, А. Мальдзіс, У. Мархель, С. Мусіенка), беларуска-літоўскія (А. Мальдзіс), беларуска-нямецкія (У. Сакалоўскі) і некаторыя іншыя. З самых значных здабыткаў беларускай кампаратывістыкі варта называць “Нарысы беларуска-рускіх літаратурных сувязей” у 4-х кнігах (1993—1995), “Нарысы беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязей” (2002), такія выданні, як “Тарас Шаўчэнка і Беларусь” (1964), “Леў Талстой і Беларусь” (1981), “Адам Міцкевіч і Беларусь” (1997), “А. С. Пушкін і Беларусь” (1999) і інш.

Герменеўтыка (грэч. hermēneutike – мастацтва тлумачэння) — вучэнне аб спосабах і прынцыпах вытлумачэння, інтэрпрэтацыі якога-небудзь тэксту, выяўленне яго глыбіннага, часам прыхаванага, сэнсу. Узнікла і развівалася з неабходнасці вытлумачыць некаторыя тэксты (філасофскія, юрыдычныя, тэалагічныя і інш.) антычных аўтараў і т. зв. цёмныя месцы Святога пісання (экзэгетыка). Сваё абгрунтаванне знайшла ў нямецкага філосафа і філолага Ф.Шлейермахера (1768—1834), затым распрацоўвалася і ўдакладнялася ў працах іншых філосафаў і філолагаў (В. Дыльтэй, Х.Гадамер, М. Хайдэгер, Э. Хірш і інш.). Сучаснае “мастацтва тлумачэння” кіруецца ўсімі асноўнымі прынцыпамі аналізу літаратурнага твора (эстэтычным, цэласнасці, сістэмнасці, гістарызму, паяднання аналізу з сінтэзам), улічвае духоўны і душэўны свет аўтара і яго творчыя намеры, магчымасці і патрэбы ўспрымальніка твора. Галоўнае для даследчыка літаратуры – выявіць сапраўдны сэнс твора, які пры напісанні закладваў у яго аўтар. Чым глыбей раскрые літаратуразнавец сутнасць аўтарскай задумы, тым больш аб’ектыўным і каштоўным будзе інтэрпрэтацыя твора. Зразумела, майстэрства і талент інтэрпрэтатара, сам час, калі праводзіцца вытлумачэнне твора, таксама ўплываюць на глыбіню і якасць інтэрпрэтацыі. У сённяшнім літаратуразнаўстве герменеўтыка цесна супрацоўнічае з тэксталогіяй і часта мае прыкладное значэнне: для поўных і акадэмічных выданняў

збораў твораў пісьменнікаў тэкстолагі рыхтуюць кананічныя тэксты, а герменеўтыкі іх каменціруюць, вытлумачваюць. Разгорнутыя каментарыі звычайна змяшчаюцца ў канцы асобных тамоў збору твораў. Часам яны выходзяць і асобнымі выданнямі (Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. М., 1983).

Пытанні для самаправеркі:

1. ***Назавіце аб'ект і прадмет вершазнаўства як навукі. Каго з вершазнаўцаў вы ведаеце?***
2. ***Раскажыце пра перакладазнаўства як асобную галіну ведаў. Чым мастацкі пераклад адрозніваецца ад іншых відаў перакладу (навуковага, справавога, ваеннага і інш.)?***
3. ***Чым займаецца кампаратывістыка (параўнальнае літаратуразнаўства) як галіна літаратуразнаўства?***
4. ***Герменеўтыку называюць "мастацтвам тлумачэння". Што неабходна мець на ўвазе, каб тлумачэнне літаратурных твораў было аб'ектыўным?***

1.2. З ГІСТОРЫІ ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

1.2.1. Замежнае літаратуразнаўства.

Першыя спробы тэарэтычнага асэнсавання мастацкай творчасці ў слове рабіліся яшчэ ў фальклорны перыяд існавання літаратуры. Калі з'явіліся першыя ўзоры народнай мастацкай творчасці, тады ж ім былі самім народам дадзены і адпаведныя найменні. Ужо тады кожны мог адрозніць казку ад падання, прыказку ад загадкі, замову ад частушкі. Яшчэ не задумваючыся над асаблівасцямі першых створаных народнымі талентамі ўзораў фальклору, людзі разбіраліся ў іх жанравых разнавіднасцях, маглі ацаніць іх якасць, заўважыць памылкі, адхіленні ад устаноўленых канонаў. Першыя спробы тэарэтычных абагульненняў, заснаваных на аналізе і ацэнцы створанага таленавітымі прадстаўнікамі народа ў сферы мастацкага слова былі зроблены ў вуснай форме, але не былі тады яшчэ асэнсаваны і абагулены тэарэтычна. Асэнсаванне чалавекам сябе ў свеце спачатку ішло ў агульным рэчышчы асваення ведаў аб свеце, спроб іх ацэнкі. Практыка творчасці ў слове пазней стала прадметам вывучэння ў сферы філасофіі, эстэтыкі, рыторыкі, паэтыкі, крытыкі, з'яўлялася непадзельнай часткай навукі аб свеце.

Асновы літаратуразнаўчых уяўленняў і ведаў, першапачатковыя тэарэтычныя палажэнні, якія абагульнялі вопыт творчасці ў слове, тым

не меней, закладваліся яшчэ ў міфах, дзе адбіліся пэўныя спробы запачаткаваць асновы дыферэнцыяцыі мастацтваў. Разважанні і меркаванні аб пэўных відах творчасці сустракаюцца ў найстарадаўнейшых помніках – у індыйскіх “Ведах” (Х--ІІ ст. да н. э.), у кітайскай “Кнізе паданняў” («Шуцзін», ХІІ--У ст. да н. э.), у старажытнагрэчаскіх паэмах “Іліядзе” і “Адысеі”.

Слова “веды” на беларускай мове тлумачыцца без перакладу, яно абазначае тое самае, што і ў індыйскай міфалогіі, дакладней – вышэйшыя духоўныя веды, а ўваходзячыя ў іх творы разглядаюцца ў індуісцкай рэлігіі як вечна існуючыя ісціны, выказаныя вышэйшай сілай, багамі. У склад “Ведаў” уваходзілі творы ў вершах і прозе, гімны багам, легенды, прытчы, дыдактычныя парады і філасофскія каментарыі. У іх нямала разважанняў аб мастацтве, у тым ліку літаратуры і тэатры. У Індыі пытанні тэорыі мастацтва разглядаліся таксама ў санскрыцкіх паэтыках, якія даследавалі паэзію як творчасць у слове, вось чаму індыйская паэтыка так цесна звязана з філасофіяй і тэорыяй мовы. Аналіз паэтычнай мовы быў у ёй цесна спалучаны з даследаваннем найбольш агульных законаў мовы. Ужо ў трактаце Бхамані (VII ст.) ёсць главы, прысвечаныя апрацоўцы правіл граматыкі, а яго наступнік Вамана, пералічваючы навукі, важныя для паэта, адзначае, што ”пачаткам усяму служыць паданне аб законах мовы – граматыка”. Прызнавалася індыйскімі тэарэтыкамі і непадзельнае адзінства слова і сэнсу. Слова “паэзія” тлумачылася імі як тое, што валодае гукавай і сэнсавай прыгажосцю. У старажытнаіндыйскай літаратуры яшчэ не вылучаліся аўтары твораў. Гімны “Рыгведы”, індыйская рэлігійная проза (“Упанішады”) паводле уяўленняў індыйцаў стваралі прарокі і мудрацы, якіх натхняў сам бог, Будда. Тое, што створана вышэйшымі сіламі, не падлягала ацэнцы.

У старажытным Кітаі першым паэтам, аўтарам “Чускіх радкоў”, якія яшчэ пэўным чынам залежалі ад фальклорнай “Кнігі паданняў”, быў Цюі Юань (340 -- 278 гг да н.э). Услед за ім ішла цэлая плеяда вялікіх паэтаў: Тао Цянь (Тао Юаньмін), Се Ліньюнь, Се Цяо, пазней – Лі Бо, Ду Фу, Лю Цзунюань, Мэн Хаожань. Кітайская літаратурная мова была рэфармавана славутым дзеячом культуры Хань Юем (768 – 824 гг.). Не дзіўна таму, што менавіта ў Кітаі зарадзіліся літаратурная крытыка і тэорыя літаратуры – трактаты Шэнь Юэ (441—513 гг.) “Аб чатырох тонах”, Лю Се (каля 466—520 гг.) “Разны дракон літаратурнай душы” і Чжун Жуна “Класы паэзіі”. Паэт і вучоны Шэнь Юэ абагульніў вопыт створанага да яго, распрацаваў прынцыпы больш позняга класічнага вершавання ў Кітаі. Лю Се не толькі прааналізаваў вопыт паэтаў-

папярэднікаў, але і заклаў падмурак кітайскага літаратуразнаўства, яго думкі і тэарэтычныя развагі аказалі вялікі ўплыў на далейшае развіццё як кітайскай паэзіі, так і на тэарэтычныя досведы наступнікаў. Свае асноўныя палажэнні ў літаратуразнаўстве ён грунтаваў на ідэі “дао”. Гэтак жа, як “дао” (шлях) разумелася ў кітайскай міфалогіі адвечным законам быцця, рухаючай сілай сусвету, напісанае творцам ён лічыў выяўленнем гэтай абсалютнай ідэі. Літаратурныя з’явы ён звязваў з рэчаіснасцю, высока цаніў ролю аўтара ў адлюстраванні праяў жыцця, лічыў, што літаратура павінна быць змястоўнай. Лю Се жыў пры імператарскім двары, займаўся выхаваннем будучага манарха Сяо Туна (501—531 гг.), які творча засвоіў думкі свайго настаўніка і пазней склаў анталогію кітайскай паэзіі – “Літаратурны зборнік”. У трактаце Чжун Жуна (каля 469—518 гг.) “Класы паэзіі” (“Катэгорыі вершаў”) творчасць ста дваццаці паэтаў Кітая разглядаецца з крытычных пазіцый Што да тэорыі, то яна выступае ў трактаце як аснова для падзелу аналізуемых твораў на тры катэгорыі – вышэйшую, сярэднюю і ніжэйшую – паводле ступені іх майстэрства. Чжун Жун увёў таксама ва ўжытак паняцце падтэксту, якое было яму неабходна для аналізу асаблівасцей нацыянальнай паэзіі.

Праблемы мастацтва як сродку сувязі паміж пакаленнямі цікавілі філосафаў Сярэдняга і Бліжняга Усходу. “Трактат аб канонах мастацтва паэзіі” Фарабі (IX--X ст.) быў прысвечаны разгляду паэтычнай мовы. Паводле Ібн-Сіны (X--XI ст.) паэтычная мова адрозніваецца ад пазнавальных выказванняў тым, што дзейнічае на ўяўленне. Ібн-Сіна і музыку выводзіў з інтанацыйных асаблівасцей паэтычнай мовы. Арабскія вучоныя-філолагі (Ібн-аль Мутаз, Ібн Кутайба, Кудаль бну-Джафар) займаліся распрацоўкай пэўных праблем паэтыкі, звярталі асаблівую ўвагу на асаблівасці мовы паэзіі. Іх асабліва цікавілі такія паняцці, як “сімвал” і “алегорыя”, таму што сімвалізм і алегарычнасць выступалі важнымі складнікамі тагачаснай эстэтычнай свядомасці.

У Еўропе першыя тэарэтычныя палажэнні ў сферы мастацкай літаратуры распрацоўваліся антычнымі мыслярамі. Вытокі антычнай літаратуры – з багатай фальклорнай спадчыны, міфаў і паданняў. Нават першых аўтараў яшчэ міфалагізавалі. Лічылася, нібыта бацькамі першага грэчаскага паэта Арфея былі муза Каліопа і фракійскі цар Эагр, Філамона – Апалон і німфа, а Гамера прыпадабнялі да народных спевакоў, адмаўлялі яму ў аўтарстве. Першая ж канкрэтная дата стварэння верша – 6 красавіка 648 года да нашай эры _– устаноўлена паводле ўпамінання сонечнага зацмення, пра якое менавіта ў гэты дзень напісаў верш грэчаскі паэт Архілох.

Першыя спробы растлумачыць сутнасць мастацтва, вызначыць яго ролю ў грамадстве былі зроблены спачатку ў саміх мастацкіх творах. У паэмах Гамера "Іліяда" і "Адысея" ёсць думкі аб сувязі мастацтва і жыцця, аб тым, што прыгажосць -- богададзеная, галоўнымі мастакамі з'яўляюцца багі. Гесіод прыйшоў да асэнсавання паняцця "натхненне", ён просіць муз натхніць яго. Першыя спробы ацэнкі твораў папярэднікаў праявіліся ў пародыі, адна з першых, што дайшла да нас, – паэма "Вайна мышэй і жаб", якая высмейвала гераічны эпас. У камедыі Арыстафана "Жабы" ў парадыйнай форме крытыкуюцца трагедыі Эсхіла і Эўрыпіда. Грэчаскія філосафы распачалі асэнсаванне праблем эстэтыкі, у тым ліку і эстэтыкі літаратуры. Ксенафонт (каля 430--350 гг. да н. э.) разважае пра ідэальнае і цудоўнае ў мастацтве, выводзіць ідэю карысннасці, прыгажосці і кахання, малюе вобраз ідэальнага героя. Платон ((427--347 гг. да н. э.), які стварыў першы ўзор філасофіі ідэалізму, у цэлым негатыўна ацэньваў мастацтва, лічыў, што яно толькі прыпадабняецца да рэчаіснасці, далёкае ад яе. Платон разгледзеў гнасеалагічную прыроду мастацтва, яе выхаваўчую функцыю, вызначыў некаторыя паняцці тэорыі літаратуры, перш за ўсё падзел яе на тры роды – эпас, лірыку і драму.

Вучань і паслядоўнік Платона паэт і філосаф Арыстоцель (384--322 гг. да н. э.) выдзеліў літаратуразнаўства з філасофіі, заклаў падмурак чыста літаратуразнаўчых дысцыплін – тэорыі літаратуры, стылістыкі і паэтыкі. На падставе тагачаснага набытку грэчаскай мастацкай літаратуры ён у сваіх трактатах "Аб мастацтве паэзіі", "Метафізіка" і "Рыторыка" выклаў першае сістэматычнае вучэнне аб паэтыцы. Арыстоцель, як і Платон, разглядаў паэзію як прыпадабненне, але як прыпадабненне творчае, якое дае права на вымысел; ён лічыў, што паэт паказвае не бледныя копіі ідэй, а рэальныя з'явы. На першы план сярод розных відаў творчасці ў слове Арыстоцель вылучаў паэзію, сярод жанраў ён асаблівае значэнне надаваў трагедыі. Сярод паняццяў, уведзеных Арыстоцелем ва ўжытак, былі перыпетыя і пазнаванне, завязка і развязка, фабула, характар, прынцып адзінства дзеяння. Арыстоцель распаўсюдзіў на жанр трагедыі філасофскае паняцце "ка́тарсіс" , што ў яго разуменні азначала ачышчэнне душы, разрадку пры дапамозе "падобных афектаў" (пачуццяў): калі чалавек глядзіць трагедыю, то ён, перажывае разам з яе персанажамі, спачувае ім і пазбаўляецца ад заганнага ў сабе, зведвае маральную палёгку. Арыстоцель сфармуляваў прынцыпы кампазіцыі, развіў прынцып падзелу літаратурных твораў на тры роды. Трактаты Арыстоцеля мелі

вельмі вялікае значэнне, яны аказалі ўплыў на далейшае развіццё эстэтыкі, у тым ліку і эстэтыкі літаратуры.

У часы антычнасці нароўні з эстэтыкай і паэтыкай вялікую папулярнасць мела рыторыка, яна таксама атрымлівала сваё тэарэтычнае вытлумачэнне, дзе мелі месца такія літаратуразнаўчыя катэгорыі, як кампазіцыя, выбар вобразных сродкаў, стыль, эмацыянальнасць. Арыстоцель вызначаў рыторыку як мастацтва пераконвання, лічыў, што рыторыка блізкая да мастацкай творчасці тым, што яна вучыць карыстацца мовай, дае прастор для творчага ўяўлення. У межах тэарэтычнай рыторыкі фарміравалася тэорыя мастацкай прозы і стылістыкі. Арыстоцель вядомы і як літаратурны крытык. Ён выдатна ведаў грэчаскую літаратуру, міфалогію, даў свае ацэнкі творчасці як сучаснікаў, так і папярэднікаў. Адным з улюбёных аўтараў у яго быў Гамер, якому ён прыпісваў усё самае каштоўнае ў грэчаскай паэзіі. У сваіх крытычных разважаннях Арыстоцель карыстаўся выпрацаванымі ім крытэрыямі ацэнкі якасці літаратурных твораў.

У Старажытным Рыме адным з выдатнейшых тэарэтыкаў мастацтва быў паэт і філосаф Гарацый (65--8 гг. да н. э.). Свае погляды на паэзію ён выявіў не толькі ў вершах і одах, але ў вершаваным трактаце “Паэтычнае мастацтва”, больш вядомым пад назвай “Пасланне да Пізонаў”. У ім выкладзена яго вучэнне аб прынцыпах паэзіі, важнейшымі з якіх ён лічыў прастату, цэльнасць, адзінства часткі і цэлага, формы і зместу, вернасць прадмету адлюстравання, адсутнасць усяго, што ўяўляецца лішнім і празмерным. Асабліва падрабязна распрацоўваў Гарацый тэорыю драмы, дзеля чаго нават зрабіў кароткі агляд яе гісторыі. Ён вельмі патрабавальна ставіўся да мастацкай якасці літаратурнага твора, лічыў, што ён павінен выспець, што лепей ён дзевяць гадоў будзе чакаць запісу, а то і зусім не будзе запісаны, чым застанецца неадпрацаваным як след. Высока ставіў Гарацый літаратурную крытыку як сродак удасканалення твора. Ён лічыў, што незалежны, смелы крытык, які аб’ектыўна ацэньвае напісанае, адзначае недахопы, не вораг, а лепшы сябра паэта. Паэтыка Гарацыя мела вялікі ўплыў на развіццё тэарэтычных поглядаў у больш познія часы, асабліва ў Сярэднявеччы.

У элліністычную эпоху (3--2 ст. да н. э.) літаратуразнаўства пачало аддзяляцца ад філасофіі і нават стала фарміраваць уласныя дапаможныя дысцыпліны. Сярод іх – бібліяграфія (“Табліцы” Калімаха – правобраз літаратурнай энцыклапедыі), тэксталогія – вывучэнне тэкстаў на прадмет устанаўлення іх арыгінальнасці або другаснасці, каменціраванне

і выданне раней створаных тэкстаў (Зенадот Эфескі, Арыстафан Візантыйскі, Арыстарх Самафракійскі).

Для эстэтычнай думкі ранняга Сярэднявечча было характэрным выкарыстанне з набыткаў антычнасці пераважна рыторыкі. Раннехрысціянскія багасловы-філосафы надавалі важнае значэнне мове як сродку ўздзеяння на вернікаў, а таксама як інструменту для вытлумачэння Бібліі. Тэалогія не спрыяла развіццю філасофіі і эстэтыкі, аднак пэўны працяг навука аб мастацтвах мела і ў раннім Сярэднявеччы. Ўсё ж у працах Абеляра, Блажэннага Аўгусціна, Роджэра Бэкана, Фамы Аквінскага адчуваецца імкненне скарыстаць вопыт антычных тэарэтыкаў, у тым ліку і ў сферы эстэтыкі. У рамках тэалогіі побач з асіміляцыяй неаплатанізму і арыстоцелізму вялася і распрацоўка пытанняў, звязаных з літаратуразнаўствам.

Эпоха Адраджэння спрыяла ажыўленню цікавасці да антычнасці, развіццю думак, выказаных Арыстоцелем, Гарацыем і іншымі філосафамі, паяўляюцца паэтыкі, у якіх адчуваецца іх уплыў: "Паэтыка" Скалігера, тлумачэнні па паэтыцы Т. Таса – "Разважанне аб паэтычным мастацтве", паэтыкі Л. Касцельветра, Дж. Трысіна. Аднак у гэтых і іншых паэтыках распрацоўваюцца і праблемы, звязаныя з тагачаснай мастацкай літаратурай, у прыватнасці, сцвярджаецца прыдатнасць новаеўрапейскіх моў для напісання паэтычных твораў: трактат Дантэ "Аб народнай мове", "Абарона і праслаўленне французскай мовы" Дзю Беле, "Абарона паэзіі" Ф. Сідні. Паявіліся трактаты, у якіх разглядалася творчасць сучаснікаў, сярод іх самыя вядомыя – трактат Д. Бакачыо "Жыццё Дантэ Аліг'еры", яго лекцыі аб "Боскай камедыі". У творчасці выдатных прадстаўнікоў літаратуры часоў Адраджэння – Сервантэса, Шэкспіра, Лопэ дэ Вега адбіліся культ чалавека, імкненне да праўдзівага адлюстравання рэчаіснасці. Пэўныя творчыя прынцыпы сярэднявечных аўтараў выказаны ў іх творах, укладзены ў вусны персанажаў. Сервантэс у "Дон Кіхоце" сцвярджаў, што "камедыя павінна быць люстрам жыцця чалавечага, узорам нораваў і ўвасабленнем ісціны".

З канца XIV ст. і пазней, у эпоху класіцызму, стала ўсё больш выяўнай тэндэнцыя да сістэматызацыі законаў мастацтва. Самы аўтарытэтны тэарэтык класіцызму французскі паэт Нікола Буало (1636—1711 гг.) ў вершаваным трактаце "Паэтычнае мастацтва", які і сваёй назвай і ўзорам меў "Пасланне да Пізонаў" Гарацыя, абагульніў думкі прадстаўнікоў некалькіх пакаленняў тэарэтыкаў класіцызму. Тэарэтычныя прынцыпы класіцызму ён сістэматызаваў, звёў разам, усебакова і поўна абагуліў, выпрацаваў правілы трох адзінстваў драматычнага твора: часу, месца і дзеяння. Эстэтыка класіцызму

наследавала матэрыялістычным традыцыям антычнасці і Адраджэння. Таму ў трактаце Буало эстэтычная тэорыя яшчэ насіла саслоўны і дагматычны характар, класіцызм быў насычаны міфалагічнымі матывамі, патрабаваў ведання антычнай культуры, быў далёкі ад народа. Чатыры песні паэмы склалі строгі звод правіл, якіх павінны былі, на яго думку, прытрымлівацца ўсе паэты. У першай з іх Буало ўстанаўлівае агульныя прынцыпы паэзіі, разважае пра вершаванне, стыль, кампазіцыю твора, а таксама ў сціслай форме выкладае гісторыю французскай літаратуры. У другой ён апісвае асноўныя жанры тагачаснай паэзіі, рэзка аддзяляе іх адзін ад аднаго, падпарадкоўвае строгай іерархіі. У трэцяй – разбірае асаблівасці трагедыі, эпічнай паэмы і камедыі. У чацвёртай Буало ставіць праблему пісьменніцкай этыкі, сцвярджае грамадзянскасць літаратуры, гаворыць аб маральнай адказнасці творцы. Устаноўленыя ў "Паэтыцы" прынцыпы Буало скарыстоўвае і падчас ацэнкі сучаснай яму мастацкай літаратуры. Буало быў першым у еўрапейскай літаратуры крытыкам. Сам яго трактат аб паэзіі – твор палемічны, у ім Буало разглядае творы Скарона, Мальера, Лафантэна і іншых тагачасных творчаў у святле сваіх поглядаў.

"Паэтычнае мастацтва" Буало аказала вялікі ўплыў на літаратуру эпохі класіцызму не толькі ў Францыі, але і далёка за яе межамі, яго ідэі былі ўспрыняты Вальтэрам, Мармантэлем, Готшэдам, рускімі паэтамі Кантэмірам і Сумарокавым. Створаная Буало стройная сістэма жанравых, стылістычных, моўных формаў доўга была ўзорнай , аднак яе замкнутасць і абавязковасць з цягам часу стала тармазіць далейшае развіццё літаратуры. Як самі паэты, так і тэарэтыкі пачалі выступаць супраць строгай рэгламентаванасці, нарматыўнасці ў творчасці.

У эпоху Асветніцтва былі зроблены значныя крокі наперад у развіцці эстэтычнай думкі. Тэорыя літаратуры ў XVIII ст. абапіраецца на дасягненні ў сферы эстэтычнай думкі такіх вядомых вучоных і філосафаў як Дзідро, І. Гердэр, Э. Кант. Разам з тым тэарэтычнымі пытаннямі займаліся і самі творцы, сярод іх Лесінг, Шылер, Гётэ. На змену класіцызму ішоў рэалізм, яго тэарэтычнае абгрунтаванне якраз і было зроблена ў 50--60-я гг. XVIII ст. Менавіта ў гэты час быў закладзены падмурак тэорыі літаратуры, калі яна ўпершыню аформілася як самастойная навука. У XVIII ст. былі створаны першыя гісторыка-літаратурныя курсы: "Гісторыя італьянскай літаратуры" (1772—82) Дж. Цірабоскі, "Гісторыя англійскай паэзіі" (1774—81) Т. Уортана, "Ліцэй, або Курс старажытнай і новай літаратуры» (1799—1805) Ж. Лагарпа. У літаратурнай крытыцы выступалі Дзідро, Ж. Мармантэль, у Расіі – М.Карамзін. У сферы тэорыі рамантызм быў найбольш поўна

абгрунтаваны ў працах Дзідро і Лесінга. Дзідро падверг крытыцы нарматыўную эстэтыку класіцызму, яе каноны. “Няма амаль ні аднаго з гэтых правілаў, праз якое не мог бы з поспехам пераступіць геній”, – сцвярджаў ён. Тэарэтыкі XVIII ст. выступалі супраць наследавання антычным узорам, імкнуліся наблізіць літаратуру да тагачаснага грамадства, зрабіць яе больш дэмакратычнай.

Найбольш яскрава гэта выявілася ў кнігах Лесінга “Гамбургская драматургія” і “Лаакаон”. У апошняй з іх Лесінг рашуча выступіў супраць нарматыўнай паэтыкі класіцызму. Заслуга Лесінга ў сферы тэорыі літаратуры ў тым, што ён абгрунтаваў вучэнне аб дынаміцы і паўнаце адлюстравання жыцця як аб першаасновах паэзіі. Як драматург, аўтар трагедый, ён адстойваў праўдзівасць і прастату тэатральных формаў. Як тэарэтык стварыў першую літаратуразнаўчую працу, у якой паказана спецыфіка паэтычнай творчасці. На канкрэтных прыкладах, супастаўляючы паэзію з жывапісам і скульптурай, ён паказваў, што перавага паэта ў тым, што яму падуладна адлюстраванне як у прасторы, так і ў часе, паказ як станоўчага, так і адмоўнага.

У канцы XVIII ст. абуджэнне цікавасці да звычайнага чалавека, не героя, прывяло да адлюстравання ў літаратуры індывідуалізаваных вобразаў, у тэорыі літаратуры ўзнікла праблема характару, зараджаўся параўнальна-гістарычны метад аналізу. Адчуванне самакаштоўнасці і несувымяральнасці мастацкіх крытэрыяў розных эпох найбольш поўна адлюстравалася ў працах “Шэкспір”, “Ідэі да філасофіі гісторыі чалавецтва” І. Г. Гердэра (1744—1803 гг.), які ўпершыню ўжыў гістарычны падыход да вытлумачэння літаратурных з’яў. Гэрдэр рашуча выступіў супраць тэорыі прыпадабнення, прызнаваў права кожнага творцы на непаўторнасць. Эстэтычныя погляды нямецкага філасофа Э. Канта (1724—1804 гг.), хаця і насілі супярэчлівы характар, аднак пазначылі крок уперад у разуменні спецыфікі эстэтычных поглядаў на творчасць. Кант лічыў, што твор будзе мастацкім толькі тады, калі ў ім падзеі і характары развіваюцца натуральна, нязмушана, не падпарадкоўваючыся зададзеным звонку схемам.

У XIX ст. пачаў развівацца жанр гістарычнага рамана, і гэта паўплывала на ўсталяванне гістарычнага падыходу да з’яў рэчаіснасці, адлюстраваных у мастацкіх творах, да разумення іх нацыянальнай своеасаблівасці. Тэарэтыкі і практыкі рамантычнага метаду ў літаратуры таксама прытрымліваліся гістарычнага прынцыпу, падкрэслівалі вечную зменлівасць і абнаўленне ў мастацтве. Шылер у артыкуле “Аб наіўнай і сентыментальнай паэзіі” прапанаваў новую класіфікацыю форм мастацтваў, заснаваную на гістарызме. Гістарычны падыход да

мастацтваў ужыў Ф.Шлегель у сваіх "Фрагментах", а ў дачыненні да гісторыі літаратуры – яго брат А.Шлегель у "Лекцыях аб драматычным мастацтве і літаратуры". Яшчэ глыбей гістарызм выявіўся ў філасофскіх працах Г. В. Гегеля (1770—1831 гг.), прысвечаных праблемам эстэтыкі. Развіццё мастацтва ён тлумачыў як дыялектычную змену яго форм – сімвалічнай, класічнай і рамантычнай. Гегель з філасофскіх пазіцый ідэалізму разглядаў галоўныя эстэтычныя катэгорыі, выказаў свае погляды на паэтычную вобразнасць, умоўнасць у мастацтве, падзел літаратуры на роды і жанры. Гегель прызнаваў тыпізацыю асноўным прынцыпам мастацкай творчасці. Яго погляды на мастацтва таксама былі рухам наперад у развіцці тэорыі эстэтычнай думкі.

У XIX стагоддзі ў пару росквіту капіталізму ў Заходняй Еўропе склаліся спрыяльныя ўмовы для кантактаў літаратур і адпаведна для параўнальна-тыпалагічнага вывучэння літаратур. Складваюцца нават цэлыя літаратуразнаўчыя школы – міфалагічная (браты Я. і В. Грым, К. Юнг), культурна-гістарычная (І. Тэн), кампаратывісцкая (Т. Бенфей), псіхалагічная, структуралісцкая, якія мелі нямала паслядоўнікаў у розных краінах. Значны ўплыў на развіццё літаратуразнаўства ў гэты час мелі эстэтычныя і філасофскія плыні – інтуатывізм і фрэйдызм, а пазней марксізм, ніцшэанства, экзістэнцыяналізм.

У XX стагоддзі працэс развіцця літаратуразнаўства стаў сусветным, шматвекавыя перагародкі паміж Захадам і Усходам былі зламаны. Але за гады існавання СССР "жалезная заслона" ідэалагічных установак перашкаджала даследчыкам у Расіі, як і ў іншых рэспубліках, шырокаму знаёмству з філасофіяй і літаратуразнаўствам Захаду, многія накірункі даследаванняў заходнееўрапейскіх, амерыканскіх вучоных былі абвяўлены шкоднымі.

1.2.2. Расійскае літаратуразнаўства.

Літаратуразнаўства ў Расіі адставала ад заходнееўрапейскага, і гэта было звязана з больш познім пачаткам развіцця рускай літаратуры. Таму характэрна, што першыя навуковыя доследы, звязаныя з мастацкім словам, грунтаваліся на аналізе рускай міфалогіі, а ў працах рускіх даследчыкаў яго Ф. Буслаева і А. Афанасьева адчуваўся ўплыў заходнееўрапейскай міфалагічнай школы. Але Буслаеў ужо адсочваў узаемадзеянне народнай паэзіі з рускімі пісьмовымі помнікамі, а Афанасьеў цікавіўся пытаннем вытокаў рускай міфалогіі.

Пераход ад царкоўнай духоўнай кніжнасці да свецкай літаратуры ў Расіі адбываўся ў пару росквіту заходнееўрапейскага класіцызму. Таму напачатку былі ўспрыняты многія ідэі заходнееўрапейскіх вучоных-

класіцыстаў. Рускія пісьменнікі-класіцысты таксама зыходзілі з вопыту сваіх замежных папярэднікаў, засвойвалі і тэарэтычныя устаноўкі класіцызму. Адным з першых на іх адгукнуўся паэт А. Сумарокаў які стаў тэарэтыкам рускага класіцызму. У яго "Эпістале аб вершатворчасці" (1748) адчуваецца ўплыў ідэй "Паэтыкі" Буало. Разам з тым, рускі класіцызм істотна адрозніваўся ад заходнееўрапейскага. Перад рускімі пісьменнікамі паўставалі і многія спецыфічныя задачы. Патрабавалася рэфармаваць рускую мову, вызваліцца ад панавання ў ёй царкоўнаславянізмаў. Наспявала і рэформа ў сферы вершавання. Васіль Трэдзіякоўскі ў сваім трактаце "Новы і кароткі спосаб да складання расійскіх вершаў з вызначэннем для гэтага прыналежных званняў" (1735) паклаў пачатак гэтай рэформе, рашуча выступіў супраць выкарыстання выключна сілабічнага прынцыпа вершавання. Ідэі Трэдзіякоўскага дапоўніў і развіў М. Ламаносаў у трактаце "Пісьмо аб правілах расійскага вершавання"(1739) і ў дзвюх філалагічных працах -- "Рыторыка" (1748) і "Граматыка". Першая з іх была адзіным на той час даступным адукаванаму чытачу дапаможнікам па пытаннях тэорыі літаратуры і паэтычнай стылістыкі. Другая паказвала магчымасці выкарыстання рускай мовы ў мастацкай творчасці. У завяршальнай працы "філалагічнага цыкла" тэарэтычных трактатаў Ламаносава "Аб карыснасці кніг царкоўных у рускай мове" (1757) было тэарэтычна сфармулявана вучэнне аб трох стылях у рускай мове, дадзена класіфікацыя літаратурных жанраў таго часу.

Дзякуючы рэфармісцкай дзейнасці Ламаносава адбыўся досыць хуткі пераход рускай літаратуры да рамантызму. У творчасці А. Пушкіна, які зведаў яшчэ ўплыў класіцызму, рамантычныя, а затым і рэалістычныя прынцыпы мастацкага выяўлення ўвасобіліся найбольш яскрава. Гэта дало і новы накірунак тэарэтычным развагам. На аналізе творчасці Пушкіна першы рускі крытык Бялінскі разгарнуў абгрунтаванне ролі мастацкай літаратуры ў грамадстве, паказаў значэнне светапогляду аўтара для творчага працэсу. Як тэарэтык літаратуразнаўства ён выступіў у рабоце "Раздзяленне паэзіі на роды і віды" (1841), зрабіў сучаснае яму вытлумачэнне сістэматызацыі літаратуры паводле яе родавай прыналежнасці. Пад уздзеяннем Бялінскага пазнейшая крытыка набыла ў Расіі надзвычайны статус, узнімаючыся нават да палітычнай публіцыстыкі. Гэта пераканаўча засведчыла дзейнасць А. Герцэна, М. Дабралюбава, Дз. Пісарава, М.Чарнышэўскага. Рэвалюцыйна-дэмакратычная крытыка, прадстаўнікамі якой яны з'яўляліся, імкнулася звязаць чыста літаратурныя з'явы з падзеямі ў грамадстве. Дабралюбаў вызначыў

галоўны прынцып "рэальнай крытыкі" – аналізаваць літаратурны твор як з'яву самога жыцця, як сродак для вытлумачэння праблем свайго часу.

У сваіх навуковых працах А. Весялоўскі адштурхоўваўся ад даследванняў прадстаўнікоў міфалагічнай школы, але пайшоў далей за іх, займаўся праблемамі генезісу мастацкай творчасці, параўнальнага літаратуразнаўства, вылучыў ідэю аб сінкрэтычным характары першабытнага мастацтва. У сваёй "Гістарычнай паэтыцы" (1906) ён зрабіў спробу расачыць працэс эвалюцыі літаратурных жанраў, а таксама вобразнасці. Другі вядомы рускі філолаг, А. Патабня, таксама звязваў літаратурную творчасць з грамадзянскасцю. У рабоце "З лекцый па гісторыі славеснасці" (1905) ён пісаў: "Патрэбна спачатку жыць у грамадстве, каб недарэмна пісаць для яго". Патабня стаў родапачынальнікам псіхалагічнай літаратуразнаўчай школы ў Расіі.

У савецкім літаратуразнаўстве актыўна распрацоўваліся пытанні класавасці, партыйнасці, народнасці літаратуры, абгрунтоўваліся праблемы, звязаныя з сацыялістычным рэалізмам, абвешчаным у якасці асноўнага метаду мастацкай творчасці. Многія наватарскія ідэі ў галіне літаратуразнаўства з цяжкасцю прабівалі сабе дарогу. На дзейнасці такіх вучоных, як Д. Ліхачоў, В. Жырмунскі, М. Бахцін, Ю. Лотман, М. Гаспараў, адбілася негатыўнае стаўленне да наватарства, да пошуку новых шляхоў даследавання. Заходняе літаратуразнаўства, такія напрамкі яго развіцця, як структуралізм, семіётыка, асуджаліся як буржуазныя. Не было поўнай і праўдзівай інфармацыі пра дзейнасць замежных вучоных-літаратуразнаўцаў.

У постсавецкі час літаратуразнаўства ў Расіі, як і ў былых рэспубліках СССР, а таксама ў краінах былога сацыялістычнага лагера ў першую чаргу аказалася вымушаным нанава ствараць гісторыі нацыянальных літаратур, папаўняць іх матэрыяламі аб пісьменніках і творах, якія былі пад своеасаблівай негалоснай забаронай, вырашаць пытанні перыядызацыі, па-новаму разглядаць праблемы грамадзянскасці, паэтыкі, аналізу мастацкага твора. Разам з тым адбыўся і пэўны перакос у бок гіпертрафіраванай увагі да літаратуры постмадэрнізму, паралітаратуры, да таго, што і мастацкай літаратурай назваць часам нельга.

2.2.3. Беларускае літаратуразнаўства.

Гісторыя беларускага літаратуразнаўства бярэ свой пачатак з часоў *Францыска Скарыны*. Наш першы асветнік быў не толькі перакладчыкам, друкаром, тэолагам, гравёрам, выдаўцом, але таксама паэтам, публіцыстам, заснавальнікам беларускай літаратуры. Ён

распрацоўваў жанры прадмоў і пасляслоўяў, акравершаў-акафістаў, духоўных вершаў. Скарына выпрацаваў падчас перакладу Бібліі свае прынцыпы перакладу мастацкага тэксту, вядучым з якіх быў прынцып даступнасці, зразумеласці твора тагачаснаму чытачу. Ён надаваў вялікае значэнне выхаваўчай ролі кнігі.

Яшчэ да зараджэння новай беларускай літаратуры на беларускай мове на яе працавалі М. Гусоўскі, Я Вісліцкі, А. Міцкевіч, Я. Чачот і многія іншыя, хто пісаў свае творы на лацінскай, польскай ці рускай мове. Невычэрпнай скарбніцай для творцаў многіх і многіх пакаленняў быў багаты беларускі фальклор. Не дзіўна, што з яго даследавання пачаў першы тэарэтык, які ўнёс уклад у беларускую філалагічную навуку -- акадэмік Яўхім Карскі (1860-1931). У сваёй фундаментальнай чатырохтомнай працы "Беларусы" ён даў апісанне гісторыі беларускага фальклору і пісьменнасці ў сувязі з гісторыяй мовы, этнаграфіі беларускага этнасу.

Са з'яўленнем магчымасці друку на беларускай мове ў выніку рэвалюцыйных падзей у Расіі ў 1905—1907 гг., першай галіной літаратуразнаўства, якая пашырылася ў Беларусі, была літаратурная крытыка. Заснавальнікамі яе, як гісторыі і тэорыі літаратуры, сталі два геніяльныя Максімы -- *Максім Багдановіч* (1891—1917) і *Максім Гарэцкі* (1893—1838). М. Багдановіч пачаў займацца літаратурна-крытычнай дзейнасцю яшчэ ў час навучання ў ліцэі. Яму належаць шматлікія водгукі на творы беларускіх, украінскіх і рускіх аўтараў: "І.Неслухоўскі", "Глыбы і слаі", "Краса и сила", "Памяти Т.Г.Шевченко", "С.Д.Дрожжин", "К генеологии одного стихотворения", "Грицько Чупринка" і інш. Ён пісаў літаратурна-крытычныя даследаванні, гадавыя агляды беларускай літаратуры, нарысы па гісторыі беларускай пісьменнасці: "Кароткая гісторыя беларускай пісьменнасці да ХУІ сталецця", "За сто лет", "За тры гады" і інш. Пакінуў Багдановіч свой яскравы след і ў тэорыі літаратуры: "Санет", "Забыты шлях", "Поэзия гениального ученого" і інш.

Уклад Багдановіча ў развіццё беларускага літаратуразнаўства ўжо дастаткова вывучаны. Менш мы ведаем пра літаратуразнаўчую дзейнасць аднаго з першых беларускіх савецкіх акадэмікаў, вядомага пісьменніка Максіма Гарэцкага. У ранні перыяд сваёй мастацкай творчасці Гарэцкі пачаў выступаць і з ацэнкай напісанага іншымі як крытык, літаратурны аглядальнік, каментатар. Яго артыкул "Наш тэатр" (1913 г.) не толькі даваў разгорнутую панараму беларускай драматургіі таго часу, але і ставіў актуальныя пытанні развіцця нацыянальнага тэатра. "Тэатр наш павінен стаць Храмам Нашага Адраджэння… Тое,

што вы скажаце добра са сцэны, з вялікаю сілаю ўкладзецца ў душу беларускую”. Гэта было сказана ў пару, калі тэатр быў для народа тым, чым цяпер сталі тэлевізар, кіно, інтэрнэт. Гарэцкі не задавальняўся толькі ўласнай роллю пісьменніка, ён шчыра дбаў пра развіццё ўсёй літаратуры, спрабаваў актыўна ўплываць на працэсы, якія адбываліся ў яго на вачах. “Беларуская ж літаратура маладзенька, як дзяўчынка, і хоць вока бяжыць любавацца прыгажосцю гэтай дзяўчынкі, але, але… зразумець яе – яна ўсё яшчэ дзяўчынка!” – пісаў ён у артыкуле “Развагі і думкі” (1914 г.) і задаваўся пытаннем, “куды ж ісці ў творчасці нашым пісьменнікам?”. Ён заклікаў тых, хто працаваў тады ў літаратуры актыўней асвойваць новыя жанры, у першую чаргу празаічныя: “Прозы, прозы, добрай мастацкай розы беларускай дайце нам. Каб на стале ў нас каля тоўстай кніжкі вершаў “Шляхам жыцця” ляжала б не цянейшая кніжка прыгожай прозы”. Гарэцкі прадракаў нацыянальнаму прыгожаму пісьменству адметнае будучае: “Беларускай літаратуры суджана сказаць многае новае ў вобласці духа…” У тым жа артыкуле Гарэцкі выказваў клопат і аб літаратурнай крытыцы, адзначаў, што яна асабліва патрэбна маладой літаратуры, выказваў сваю думку наконт крытэрыяў , якімі павінен кіравацца крытык. “Па-мойму, крытыкаваць – значыць шукаць таго ж, чаго шукаў аўтар, і рабіць думку яго яснейшай чытачу, і даходзіць, ці добра выклаў думку аўтар, і як выкладаў, і як бы мог выкласці лепей. На добрай крытыцы гадуюцца пісьменнікі і грамадзянства, і нездарма з вялікай нецярплівасцю жду я беларускага крытыка”, – пераконана пісаў ён. А пакуль такога аўтарытэтнага і спрактыкаванага крытыка яшчэ не было, Гарэцкі сам час ад часу выступаў у ролі крытыка, даў узоры розных разнавіднасцей літаратурна-крытычных і гісторыка літаратурных жанраў. Ён надаваў важнае значэнне аглядным артыкулам і гісторыка-літаратурным нарысам: “Беларуская літаратура пасля “Нашае нівы”, “Белоруссая литература. Краткий очерк”, “Беларускі тэатр у палове XIX веку”… Пісаў крытыка-біяграфічныя нарысы “ Платон Галавач”, “Аркадзь Моркаўка”, “Сымон Баранаў”, “Творчасць Міхася Чарота”, юбілейныя артыкулы -- “На ўгодкі па Максіму Багдановічу”, “Уладзіслаў Галубок” і інш.

Максім Гарэцкі надрукаваў шэраг артыкулаў, прысвечаных творчасці беларускіх пісьменнікаў. Многія з іх былі затым скарыстаны падчас стварэння падручніка “Гісторыя беларускае літаратуры” (Вільня, 1920) – першай сістэматызаванай гісторыі беларускай літаратуры ад самага яе зараджэння. Падручнік вытрымаў чатыры выданні (1920, 1921, 1924, 1926) і больш дзесяці гадоў служыў адзіным навучальным дапаможнікам не толькі для сярэдняй, але і для вышэйшай школы, у якім

змяшчалася цэласная, паслядоўна выкладзеная, перыядызаваная гісторыя беларускага краснага пісьменства з уключэннем артыкулаў аб жыцці і творчасці многіх пісьменнікаў, у тым ліку і яго сучаснікаў. У чацвёртым выданні падручніка Гарэцкі змясціў слоўнічак літаратуразнаўчых тэрмінаў "Назваслоўе". Гэта была першая спроба сістэматызаваць літаратуразнаўчую тэрміналогію, скарыстоўваючы ўжо распаўсюджаныя, распрацаваныя яшчэ з часоў антычнасці тэрміны, дапоўніць іх беларускімі варыянтамі пэўных назваў. На жаль, многія прапанаваныя ім арыгінальныя тэрміны не прыжыліся. Пасля арышту Гарэцкага падручнік быў выдалены з навучальных праграм, канфіскаваны з бібліятэк. Перавыдадзены ён толькі ў 1992 годзе.

Кнігі іншых вучоных – даследчыкаў беларускай літаратуры *Мікалая Янчука* "Нарысы па гісторыі беларускае літаратуры" (1922) і *Антона Луцкевіча* "Нашы песняры" (1918) таксама адлюстроўвалі першыя поспехі маладой беларускай літаратуры. Яшчэ ў 1912 годзе Янчук у нарысе "Некалькі слоў пра найноўшую беларускую літаратуру" не толькі зрабіў агляд мастацкіх твораў, але і паспрабаваў даць перыядызацыю той невялікай яшчэ гісторыі прыгожага пісьменства на Беларусі, якая была. Антон Луцкевіч пакінуў досыць значную літаратуразнаўчую спадчыну. Ён напісаў артыкулы пра першы Статут Вялікага княства Літоўскага, жыццё і творчасць Янкі Купалы, Якуба Коласа, Ф. Багушэвіча, В. Дуніна-Марцінкевіча, У. Сыракомлі, займаўся вывучэннем мовы скарынаўскіх выданняў. Большасць яго літаратурных прац была выдадзена ў Вільні ў 1929 г. ў зборніку "Адбітае жыццё".

Іван Замоцін яшчэ да Кастрычніцкай рэвалюцыі быў вядомы як даследчык рускай літаратуры XIX ст. У час працы ў Беларусі ён стаў адным з вядучых беларускіх літаратуразнаўцаў. Аўтар нарысаў пра Багдановіча, Якуба Коласа, Цішкі Гартнага, Кандрата Крапівы, праблемных артыкулаў, рэцэнзій, ён узначаліў Інстытут літаратуры Акадэміі навук Беларусі. *Вацлаў Ластоўскі* выдаў у 1926 годзе ў Каўнасе "Гісторыю беларускай (крыўскай) кнігі". Гэта была "адна з найбольш салідных кніг ва ўсёй гісторыі беларускага літаратуразнаўства" (паводле сведчання У. Казберука). *Яўген Барычэўскі* з'яўляўся прадстаўніком культурна-гістарычнай школы ў беларускім літаратуразнаўстве даваеннай пары, адным з першых беларускіх бібліёграфаў і даследчыкаў тэорыі літаратуры. Яго працы "Паэтыка літаратурных жанраў"(1927) і "Тэорыя санета" (1927) былі першымі кнігамі, прысвечанымі чыста тэарэтычным пытанням літаратуразнаўства. *Аляксандр Вазнясенскі* стаў адным з заснавальнікаў беларускага параўнальна-тыпалагічнага літаратуразнаўства, выступаў з артыкуламі пра беларускіх пісьменнікаў,

На жаль, яго доктарская дысертацыя "Даследаванні па гісторыі новай беларускай літаратуры" (1944) не была надрукавана. Адам Бабарэка – першы беларускі прафесійны крытык, "наш Бялінскі", як яго называлі. Акрамя шматлікіх крытычных артыкулаў у беларускіх літаратурных часопісах, друкаваў і літаратурныя нататкі, у якіх распрацоўваў метадалагічныя праблемы літаратуразнаўства.

У 30-я – 40-я гады XX ст. негатыўна праявіла сябе вульгарна-сацыялагічная крытыка, прадстаўнікамі якой былі А. Кучар, Л.Бэндэ, Я. Герцовіч. Многія пісьменнікі на падставе крытычных водгукаў у тагачаснай прэсе былі беспадстаўна рэпрэсіраваны. Такі ж лёс спасціг і многіх вучоных, тым ліку і згаданых намі літаратуразнаўцаў – М.Гарэцкага, І. Замоціна, А.Бабарэку, А. Вазнясенскага, В. Ластоўскага.

У 1931 годзе ў складзе Акадэміі навук БССР быў утвораны Інстытут літаратуры і мастацтва, які з 1935 па 1952 г. далучаў да сябе таксама і даследчыкаў мовы. У 1957 г. ён быў рэарганізаваны ў Інстытут літаратуры, а ў 2008 годзе зліты з Інстытутам мовы і атрымаў назву Інстытут мовы літаратуры імя Якуба Коласа Янкі Купалы. Як вядучая навуковая установа ў галіне літаратуразнаўства акадэмічны інстытут каардынуе даследчую работу па літаратуразнаўстве ва ўсёй рэспубліцы. Літаратуразнаўцы -- супрацоўнікі Інстытута выдалі многа манаграфічных даследаванняў, прысвечаных праблемам мастацкага метаду і стылю, мастацкаму перакладу і літаратурным узаемасувязям, тэксталогіі, творчасці асобных пісьменнікаў. Важнейшыя дасягненні Інстытута – выданне "Гісторыі беларускай літаратуры XX стагоддзя" ў 4хт., 5-і кн. (1999—2003), "Гісторыі беларускай літаратуры XI—XIX стагоддзяў" у 2-х т. (2006—2007), "Анталогіі даўняй беларускай літаратуры: XI—першая палова XYIII стагоддзя" (2003), біябібліяграфічнага слоўніка "Беларускія пісьменнікі" ў 6-і т. (1992--1995), "Нарысаў па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей" у 4-х кн. (1993—1995) і інш. У Інстытуце працуе аддзел тэксталогіі, у якім падрыхтаваны поўныя акадэмічныя Зборы твораў класікаў Максіма Багдановіча (у 3-х т.) і Янкі Купалы (у 9-і т., 10-і кн.), шэраг Збораў твораў і выбраных твораў пісьменнікаў XX стагоддзя (цяпер выдаюцца Зборы твораў Максіма Танка ў 13-і т. і Якуба Коласа ў 20-і т.) і інш.

Акадэмічныя вучоныя В. Барысенка, І. Навуменка, Н. Перкін, Ю. Пшыркоў, У. Гніламёдаў, В. Каваленка, М. Мушынскі, А. Мальдзіс, А. Адамовіч, В. Жураўлёў, Г. Кісялёў, С. Лаўшук, П. Дзюбайла, І. Шпакоўскі, В. Чамярыцкі, М. Тычына, У. Казбярук, В. Гапава, Я.Гарадніцкі, А. Коршунаў, М. Ярош, А. Яскевіч – аўтары шматлікіх

прац, прысвечаных актуальным праблемам беларускага літаратуразнаўства, мастацкай творчасці.

БДУ як вядучая навукова-педагагічная установа з самага яго заснавання (1921 г.) меў у сваім складзе на літаратурна-лінгвістычным аддзяленні педфака выдатных вучоных-тэарэтыкаў, у тым ліку філолагаў, сярод іх -- Замоцін, Барычэўскі, Вазнясенскі, М. Піятуховіч, Бабарэка. На асобным філалагічным факультэце (заснаваным у 1939 г.) працавалі і працуюць такія спецыялісты ў галіне гісторыі і тэорыі літаратуры, як І. Гутараў, М. Ларчанка, С. Александровіч, Н. Гілевіч, І. Навуменка, А. Лойка, І.Шаблоўская, Дз. Бугаёў, К. Хромчанка, М. Яфімава, Т.Шамякіна, В. Рагойша, А. Бельскі, І. Чарота, А. Андрэеў, І.Багдановіч, У.Кароткі і інш.

Шэраг вядомых літаратуразнаўцаў, сярод якіх У. Калеснік, М. Штэйнер, В.Шынкарэнка, З.Мельнікава, М. Мішчанчук, С.Мусіенка, І.Жук, П.Васючэнка, працавалі і працуюць у іншых вышэйшых навучальных установах. Па падручніку В.Лазарука і А. Ленсу “Уводзіны ў літаратуразнаўства” вучылася некалькі пакаленняў філолагаў рэспублікі. Падрыхтоўка літаратуразнаўцаў праз аспірантуру і дактарантуру пастаянна дае прыток новых маладых кадраў вучоных.

У 70-90-я гг. ХХ ст. шырокую вядомасць набыла дзейнасць літаратурных крытыкаў, сярод якіх В. Бечык, Р. Бярозкін, Т. Грамадчанка, Г. Шупенька, Т. Чабан. Да думкі якіх прыслухоўваліся як творцы, так і чытачы.

У савецкі час было беларускімі літаратуразнаўцамі было створана нямала грунтоўных літаратуразнаўчых прац, якія не страцілі сваёй навуковай каштоўнасці і пазней. Аднак новыя грамадскія ўмовы, звязаныя з абвяшчэннем незалежнасці Рэспублікі Беларусь, зменамі ў сацыяльным ладзе запатрабавалі канцэптуальных змен у вывучэнні шэрагу літаратуразнаўчых праблем. Пераасэнсаванне датычыла новага прачытання творчасці пісьменнікаў, асобных перыядаў гісторыі нацыянальнай літаратуры, шляхоў яе развіцця, перыядызацыі. Сярод праблем сучаснага беларускага літаратуразнаўства аказаліся неабходнасць сцірання белых плям у гісторыі літаратуры, вяртання ў літаратуру, вывучэнне жыцця і творчасці раней забароненых пісьменнікаў і іх твораў, пераацэнка шэрагу пытанняў тэорыі літаратуры. Наспела і распрацоўка новых праблем, звязаных з паэтыкай літаратуры, нараталогіяй, гендэрнымі праблемамі. Пераасэнсоўваюцца і па-новаму разглядаюцца пытанні фалькларыстыкі, параўнальнага літаратуразнаўства, перакладазнаўства, тэксталогіі, аналізу мастацкага твора і інш.

Пытанні для самаправеркі:

1. Што вы можаце сказаць пра тэарэтыка-літаратурную думку ў старажытных Індыі, Кітаі, Грэцыі і Рыме?
2. Раскажыце пра станаўленне навукі пра літаратуру ў краінах Заходняй Еўропы.
3. Назавіце вядучых расійскіх літаратуразнаўцаў. Які ўклад яны ўнеслі ў развіццё літаратуразнаўства?
4 Як развівалася айчынная навука пра літаратуру? Назавіце вядомых беларускіх літаратуразнаўцаў і іх асноўныя працы.

1.3. МЕТАДАЛАГІЧНЫЯ ПРАБЛЕМЫ ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

1.3.1. Метадалогія і методыка літаратуразнаўства: суадносіны паняццяў

Метад (ад грэчаскага mêthodos – “шлях даследчыцкай думкі праз матэрыял, свой прадмет”) – гістарычна і тэарэтычна абумоўлены шлях навуковага даследавання літаратурнай творчасці, у аснове якога – тыя ці іншыя прынцыпы аналізу твора. Метадалогія – у вузкім сэнсе – тэорыя метаду, вучэнне пра яго. У шырокім сэнсе метадалогію разглядаюць разам з методыкай літаратуразнаўства як сістэму прынцыпаў і шляхоў навуковага аналізу мастацкай літаратуры. Разам яны зыходзіць з прызнання цэласнасці, сістэмнасці літаратурнага твора, дыялектычнага адзінства яго зместу і формы. Важна, каб сам аналіз вёўся шляхам паступовага разгляду асобных кампанентаў зместу і формы літаратурнага твора.

Мастацкі твор як аб’ект навуковага пазнання істотным чынам адрозніваецца ад усіх іншых аб’ектаў. Ён не супрацьпастаўлены навуковай свядомасці як чысты аб’ект, як “рэч”. Ён напоўнены суб’ектыўнасцю аўтара і апеліруе да суб’екта (успрымальніка, рэцыпіента). Менавіта ў гэтым і заключаецца адрозненне метадалогіі навуковага пошуку ад методыкі аналізу літаратурных з’яў.

1.3.2. Спецыфіка літаратуразнаўчай метадалогіі

І ўспрыняцце літаратурнага твора, і яго навуковае пазнанне прасякнуты суб’ектыўнасцю на парадак вышэйшай, чым у дакладных навуках. Перш чым пачаць навукова пазнаваць твор, яго трэба суб’ектыўна ўспрыняць. Калі мы хочам разгледзець твор не толькі як набор гукаў, слоў, фраз, а ў яго сапраўдным выглядзе – як эстэтычную

з’яву, – мы павінны ў велізарнай ступені ўлічыць тое суб’ектыўнае ўражанне, тыя эмоцыі, якія мы атрымалі ў працэсе “простага прачытання”. Інакш наш аналіз будзе аналізам тэксту, маўленчай структуры, ідэалагічна значымых выказванняў – іншымі словамі, чым заўгодна, толькі не твора як з’явы мастацтва. Такім чынам, у аб’ект літаратуразнаўчага даследавання павінен быць уключаны не толькі сам мастацкі тэкст, але і тыя ідэйна-эмацыянальныя ўражанні, якія ён выклікае ў дыследчыка. Пры гэтым душэўны свет вучонага-літаратуразнацы аказваецца не толькі ў нейкай сваёй частцы аб’ектам пазнання, але і адзіным інструментам пазнання – нашы пачуцці і думкі і ёсць той “тэрмометр”, якім мы вымяраем накал пафасу, тыя “вагі”, на якіх ўзвешваем ідэі, той “вальтметр”, якім вызначаем напружанне ў розных кропках сюжэта.

Каб пазбегнуць суб’ектывізму пры аналізе мастацкага твора, літаратуразнаўца павінен аб’ектывізаваць свае адчуванні, выкліканыя творам. Першы крок да навуковага анлізу – сістэматызацыя сваіх эмоцый. Другі крок – калі літаратуразнаўца на прадмет сваіх уражанняў задае сабе пытанне: што яны значаюць? чаму ўзніклі? ці правільныя яны, ці адпавядаюць твору або гэта толькі выражэнне ўласнага ўнутранага свету ў дачыненні да твора?

Метадычны шлях да праверкі сваіх эмоцый і ўражанняў, свайго ўспрыняцця твора – перачытванне, прычым шматразовае. Пры гэтым літаратуразнаўцу-літаратураведу неабходна выхаваць у сабе звычку і здольнасць да перачытвання асобага рода – не з мэтай паўтарыць уражанні, а з мэтай дакладна праверыць правільнасць папярэдніх уражанняў і пры неабходнасці скарэкціраваць іх. Перачытванне тэксту дазваляе адкрыць у ім новыя бакі, дэталі, нюансы. Гэта неабходная перадумова навуковага спасціжэння твора.

1.3.3. Галоўныя прынцыпы аналізу мастацкага твора

Каб аналіз кампанентаў зместу і формы не ператварыўся ў “прэпарыраванне” твора, неабходна карыстацца прынцыпамі аналізу, якія выпрацавала метадалогія і методыка літаратуразнаўства. Такіх галоўных прынцыпаў аналізу твора пяць:

1). *Эстэтычны*: прадугледжвае, што да твораў літаратуры мы павінны ставіцца як да з’яў мастацкіх, г. зн. вызначаць ступень іх эстэтычнай вартасці. Адпаведна, пры аналізе літаратурнага твора трэба звяртаць увагу не толькі на тое, **што** ў ім выяўлена (тэма, праблематыка, ідэйны свет, пафас), якая вобразная канцэпцыя асобы ў ім ўвасоблена, але і **як** гэта здзейснена пісьменнікам: ці адпавядае ідэйнай задуме жанр

і стылістыка твора, наколькі прадуманы сюжэт, кампазіцыя, вобразная сістэма, наколькі багатая мова твора і інш. Эстэтычныя пачуцці абуджаюцца не толькі аб'ектам і прадметам выяўлення, але і мастацкай формай.

2). *Гістарызму*: патрабуе разглядаць літаратурныя з'явы ў сувязі з канкрэтнымі сацыякультурнымі і гістарычнымі ўмовамі, якія іх нарадзілі, ва ўзаемадачыненні з такімі ж іншымі з'явамі. Вывучэнне літаратурных твораў павінна ісці ў кантэксце гісторыі літаратуры (месца пісьменніка ў гісторыі нацыянальнай літаратуры і – шырэй – у гісторыі нацыянальнай культуры);

3). *Сістэмнасці*: прымушае бачыць у літаратурным творы пэўную сістэму – комплекс узаемападпарадкавальных кампанентаў, якія характарызуюцца іх узаемазвязанасцю, узаемадзеяннем, адзінствам сістэмы з асяроддзем (грамадскім, мастацкім), уключэннем гэтай сістэмы ў сістэмы больш вышэйшага парадку (творчасць пісьменніка, нацыянальная літаратура, грамадская свядомасць і інш.), праяўленнем кожнага кампанента як самастойнай сістэмы ніжэйшага ўзроўню. Галоўным сістэмаўтваральным фактарам, на які арыентавана ўся сістэма выяўленчых сродкаў твора, – аўтарская канцэпцыя асобы. Праз вобразную канцэпцыю асобы сістэма "размыкаецца" ў рэчаіснасць, убірае яе ў сябе.

4). *Цэласнасці*: патрабуе імкнуцца да поўнага ахопу кампанентаў зместу і формы, хаця гэта і складана. Прычым змест і форму неабходна аналізаваць у іх адзінстве, узаемаабумоўленасці. Гэты прынцып засцерагае ад аднабаковасці ацэнак, прымушае ўлічваць пры аналізе твора як яго пазітыўныя якасці, так і негатыўныя, сведчыць пра неабходнасць арганічна паядноўваць пры аналізе літаратуры ўсе ранейшыя прынцыпы: эстэтычны, гсітарычны, сістэмнасці.

5). *Паяднання аналізу з сінтэзам*: вызначае ход даследчыцкай думкі. Сінтэтычнае, нерасчлянёнае ўражанне ад твора існуе ў нашай свядомасці першапачатова, уяўляючы данавуковы этап засваення мастацкай рэальнасці. Жаданне разабрацца ў сваіх уражаннях, падвергнуць іх рацыянальна-паняційнай апрацоўцы – наступны этап засваення мастацкай рэальнасці. Па выражэнні Г. Таўстаногава, пасля ўспрыняцця непасрэднай цэласнасці мастацкага твора ў свядомасці чытача адбываецца "абмен пачуццяў на думкі", і гэты перыяд эстэтычнай рэцэпцыі з'яўляецца пераходным ад "жывога сузірання да абстрактнага мыслення", падрыхтоўвае ўласна навуковае асэнсаванне эстэтычнага цэлага. Гэта асэнсаванне адбываецца ў выглядзе *аналізу*, які прызваны ў ідэале ўзбагаціць нашы ўяўленні аб сэнсавых і мастацкіх асаблівасцях

твора. Пры гэтым, выкарыстоўваючы прыём супастаўлення, параўноўваючы дадзены твор з іншымі, мы лепш разумеем яго эстэтычную унікальнасць. Пашыраючы і паглыбляючы ўяўленне аб сэнсавым і эстэтычным баках твора, аналіз адначасова працуе і на ідэю адзінства мастацкага свету, таму што ўсе дробязі аб'яднаны ідэяй цэлага. *Сінтэз* прызваны яшчэ больш цесна аб'яднаць у нашым уяўленні элементы зместу і формы, зрабіць абагульненні эстэтычнага і сацыякультурнага характару: пра ідэйна-мастацкую сутнасць твора (твораў), яго (іх) месца ў творчасці пісьменніка і ў нацыянальнай літаратуры.

1.3.4. Асноўныя навуковыя школы

На тых ці іншых метадалагічных прынцыпах аналізу ў сучасным літаратуразнаўстве грунтуюцца асобныя навуковыя літаратуразнаўчыя напрамкі і школы. Аб'ядноўвае іх імкненне адказаць на важнейшыя метадалагічныя пытанні, звязаныя з вывучэннем мастацкага твора, суадносінаў у творы зместу і формы, гістарычнага развіцця літаратуры ў цэлым.

Вытокі гэтых праблем сфарміраваліся ў гісторыі сусветнай эстэтычнай думкі і літаратурна-мастацкай крытыкі, на іх аказалі ўплыў філасофскія канцэпцыі старажытнагрэчаскіх і рымскіх філосафаў. Вынікі ўсяго, што было выпрацавана сусветнай навуковай літаратуразнаўчай думкай да сярэдзіны XIX ст., былі сістэматызаваны выдатным нямецкім мысляром Г. Гегелем. У прыватнасці, ён прасачыў эвалюцыю пытання аб суадносінах у творы зместу і формы, і прыйшоў да высновы, што:

– у старажытнасці (ад эпохі Архаікі (фігуркі палеалітычных "венер", роспісы на сценах пячор) і да Антычнасці) форма пераважала над зместам;

– у часы Антычнасці і Адраджэння ў мастацтве назіраецца гармонія зместу і формы (фізічная і ўнутраная прыгажосць чалавека);

– у Сярэднявеччы (пошук ісціны ў імкненні да Бога) і ў Новы час (перавага розуму над эмоцыямі, веліч чалавечага духу) змест пераважае над формай.

У XIX ст. літаратуразнаўства аформілася ў асобную навуку, якая займалася гісторыяй і тэорыяй літаратуры і ўключала ў сябе шэраг дапаможных дысцыплін – тэксталогію, крыніцазнаўства, бібліяграфію і інш. Для літаратуры XIX ст. пачалося сапраўднай рэвалюцыяй – узнікненнм рамантызму. Менавіта з узнікненнм рамантызму пачынаюць сваё існаванне першыя *літаратуразнаўчыя школы*.

Міфалагічная школа

Штуршком для яе развіцця з’явіўся выхад у свет кнігі Я. Грыма “Нямецкая міфалогія” (1835). Асноўны даследчыцкі прынцып школы – пошук у фальклорных і нават літаратурных творах “праміфа” ці “першаміфа”, да якога зводзілася ўся пазнейшая творчасць. Гэта школа аказала вялікі ўплыў на літаратуразнаўства іншых краін. У Германіі і Расіі цікавасць да айчыннай міфалогіі спрыяла росту нацыянальнай самасвядомасці, дапамагала вызначыць вытокі і гістарычныя шляхі развіцця многіх фальклорных жанраў. У Англіі намаганні вучоных былі накіраваны не столькі на выяўленне вытокаў нацыянальнай літаратуры, колькі на глыбокае вывучэнне прыроды міфа. Дзве англійскія школы міфолагаў – *лінгвістычная* (М. Міллер) і *антрапалагічная* (Э. Тайлар, Э. Лэнг, Дж. Фрэзер) – былі вядучымі ў навуцы пра міф і аказалі велізарны ўплыў на літаратуразнаўства як свайго, так і XX ст., прычым у XX ст. іх уплыў на літаратуразнаўства быў асабліва моцным. У рускім літаратуразнаўстве ідэі названых англічан выкарыстоўвалі такія выдатныя вучоныя як А. Афанасьеў і А. Патабня (лінгвістычная школа), а таксама Аляксандр Весялоўскі (антрапалагічная школа).

Культурна-гістарычная школа

Як і міфалагічная, гэтая школа атрымала агульнаеўрапейскае распаўсюджанне. Яе заснавальнікам стаў І. Тэн, ідэі і метадалогія якога былі вызначальнымі для еўрапейскага літаратуразнаўства другой паловы XIX ст. Гэта быў час росквіту рэалізму і натуралізму ў літаратуры, пазітывізму ў філасофіі. Асноўны даследчыцкі прыныцп І. Тэна – літаратура ў цэлым і творчасць асобнага пісьменніка ў прыватнасці разумеліся як спараджэнне гістарычнай эпохі, сацыяльнага і геаграфічнага “асяроддзя” і нацыянальных, “расавых” асаблівасцей. Пад “асяроддзем” І. Тэн разумеў клімат, геаграфічныя асаблівасці і сацыяльныя абставіны, пад “расай” – тэмперамент і іншыя псіхалагічныя і фізіялагічныя асаблівасці нацыі. Такая ўстаноўка спрыяла разуменню гістарычнага і сацыяльнага аспектаў літаратуры, аднак спрошчвала ролю апошняй: літаратура станавілася хутчэй служкай гісторыі, чым носьбітам уласных эстэтычных і мастацкіх уласцівасцей.

У Расіі паслядоўнікі культурна-гістарычнай школы – вядучыя рускія літаратуразнаўцы (А. Пыпін, А. Весялоўскі, М. Ціханраваў і інш.) – бачылі не толькі станоўчыя, але і адмоўныя рысы дадзенай метадалогіі. У значнай ступені гэтаму спрыялі ідэі В. Бялінскага, які дэклараваў роўнасць эстэтычнага і грамадска-гістарычнага ў мастацкім творы.

Псіхалагічная школа

Склалася ў апошнюю трэць XIX ст. Галоўны прадмет вывучэння – унутраны, псіхалагічны бок творчасці, і перш за ўсё – духоўнае жыццё

аўтара. Прыхільнікі гэтай школы (В. Вундт, Э. Энекен, А. Патабня і інш.) твор лічылі мадэллю душы аўтара, а само мастацтва – пераўвасабленнем перажыванняў мастака ў вобразы. Прычыну разнастайнасці твораў яны бачылі ў рознасці перажыванняў і псіхалагічных тыпаў мастака. Гістарычнае развіццё літаратуры, яе грамадская функцыя іх мала цікавілі. У пачатку XX ст. з псіхалагічнай школы вырас *псіхааналіз*, у аснову якога лягло вучэнне З. Фрэйда і яго паслядоўнікаў пра ролю несвядомага (найперш сексуальных інстынктаў) у духоўным жыцці чалавека. Асэнсоўваючы змястоўную форму, псіхааналітыкі (Л. Выгоцкі, М. Бахцін і інш.) шукалі біяграфічную падаснову мастацкай дзейнасці або нацыянальную і нават агульначалавечую падвядомасць у яе архетыпах.

Фенаменалагічная школа

У пошуках антыпазітывісцкіх і антынатуралістычных поглядаў на чалавека літаратары другой паловы XX стагоддзя звярнуліся да вучэння фенаменолага Э. Гусерля і экзінтэнцыяліста М. Хайдэгера. Абодва філосафы цэнтрам чалавечага існавання рабілі свядомасць. Чалавек, як адзіны носьбіт вядомасці, становіцца ў іх тэорыях цэнтрам сусвету, які дае назвы, а значыць, і сэнс усяму існаму. Сваёй заслугай экзістэнцыйна-фенаменалагічныя мысляры лічаць тое, што яны пераадолелі панаваўшае ў XIX ст. і не запамятаванае ў XX ст. прыніжана-пазітывісцкае, у прыватнасці фрэйдысцкае, разуменне чалавека як на “Homo natura”.

Сутнасць фенаменалагічнай школы зводзіцца да разумення твора не як застылага аб’екту (“тэксту”) для структурна-тэкстуальнага аналізу, а як “акту” гутаркі і, адначасова, акту стварэння (як аўтарам, так і чытачом) індывідуальнага “значэння”. Вызначаючы спецыфіку даследчыцкага метаду фенаменалагічнай школы, амерыканка С. Лоуэл пісала: “Для іх тэкст не ўяўляе сабой фармальны аб’ект, палітычны дакумент, псіхалагічны сімптом, біяграфічны ключ, сацыялагічны міф ці божаскае адкрыццё. Яны зыходзяць з пасылкі, што літаратура з’яўляецца самадастатковым чалавечым выражэннем, і ніколі не выкарыстоўваюць пры яе аналізе знешнія, нелітаратурныя падыходы”.

Значны ўплыў у літаратуразнаўстве набыла *семіётыка* (грэч. semion – знак) – навука аб знакавых сістэмах. *Семіятычная метадалогія* атрымала шырокае распаўсюджанне ў Францыі (Р. Барт, А. Грэймас), Італіі (У. Эка), ЗША (Ч. Морысан, Т. Себек), Польшчы (Г. Катарбінскі) і ў шэрагу іншых краін. Адной з вядучых семіятычных школ у літаратуразнаўстве з’яўляецца *маскоўска-тартуская школа* пад кіраўніцтвам Ю Лотмана. Вучоныя гэтай школы імкнуліся спачатку выявіць (з дапамогай лінгвістычных мадэлей) спецыфікі “моў” розных

відаў мастацкай творчасці (танца, драмы, кіно і да т. п.). Пазней праявілі цікавасць да пазатэкставых аспектаў (“экстратэкставых ідэй, паўсядзённга здаровага сэнсу і ўсяго комплексу жыццёвых асацыяцый”), без якіх, на думку Ю. Лотмана, немагчыма зразумець тэкст. У сувязі з гэтым Лотман праводзіць адрозненне паміж “тэкстам” і “творам мастацтва”. Тэкст разумеецца ім як “адзін з кампанентаў твора мастацтва”, мастацкі эфект якога ўзнікае толькі з суадносінаў тэкста ў цэлым з шэрагам жыццёвых і эстэтычных уплываў, ідэй, асацыяцый. Гэтыя асацыяцыі могуць мець чыста суб’ектыўны характар і быць па-за межамі навуковага аналізу, хаця ў многім яны прадвызначаны гістарычнымі і сацыяльнымі фактарамі. У залежнасці ад рэцыпіента і дадзенай культурнай сістэмы адзін і той жа тэкст можа ўспрымацца як мастацкі і як немастацкі. Тэкст можа ўспрымацца ў якасці “літаратурнага” толькі тады, калі ў свядомасці рэцыпіента існуе само паняцце літаратура. Семіятычная трансфігурацыя тэксту адбываецца на мяжы паміж “калектыўнай памяццю аб культуры” і індывідуальнай свядомасцю. Працэс “дэкадзіравання” тэкста ўключае ў сябе выяўленне “сэнсавых” элементаў, якія ўваходзяць у дадзеную сістэму, і адкідванне “пазасістэмных” элементаў. Чытач сам выбірае і выкарыстоўвае пры ўспрыманні тэксту семіятычныя сістэмы, аднак гэты працэс дэтэрмініраваны сацыяльнымі фактарамі дадзенай культуры. Такім чынам, тэкстам адводзіцца месца толькі дакумента той ці іншай культуры, што сведчыць аб немагчымасці семіётыкі выявіць сапраўднае значэнне тэксту.

1.3.5. Літаратуразнаўчыя метады

Самым выдатным літаратуразнаўцам і крытыкам эпохі рамантызму быў Шарль Сент-Бёў. Творчасць паэта, на яго думку, вынік і выражэнне яго асобы, яго псіхалагічных асаблівасцей, сфарміраваных выхаваннем, адукацыяй, сямейным і грамадскім асяроддзем і да т. п. Задача крытыка ў тым, каб вывучыць усе абставіны асабістага жыцця паэта і ўзнавіць “непаўторны” партрэт аўтара, прасачыўшы яго самавыражэнне ў творах. “Мая крытыка, – пісаў Ш. Сент-Бёў, – міжволі пераўтвараецца ў псіхалагічнае даследаванне кожнага пісьменніка, кожнага твора”. Даследчыцкі *метад* Ш. Сент-Бёва атрымаў назву *біяграфічнага* (30-я г. XIX ст.). Яго прыхільнікі – вышэйзгаданы пачынальнік культурна-гістарычнай школы І. Тэн, Г. Брандэс і інш. Апанентам біяграфічнага метаду выступіў В. Бялінскі, які падкрэсліваў самакаштоўнасць мастацкага твора і тым самым крытыкаваў залежнасць развіцця літаратуры ад біяграфіі творцы.

Пераадоленнем абмежаванасці культурна-гістарычнай школы можна назваць сталую дзейнасць буйнейшага рускага літаратуразнаўцы Аляксандра Весялоўскага, які напрыканцы XIX ст. стаў пачынальнікам новага арыгінальнага *метаду* ў літаратуразнаўстве – *параўнальна-гістарычнага.* Весялоўскі звязваў развіццё літаратуры з гісторыяй народа, аднак не згаджаўся з перанясеннем законаў развіцця прыроды на развіццё грамадства, як гэта рабілі пазітывісты. Асноўную ўвагу ён звяртаў на гістарычна абумоўленую эвалюцыю мастацкай творчасці, дасканала даследуючы, у прыватнасці, развіццё і ўзаемапранікненне сюжэтаў. Апошнія разглядаліся як у гістарычным плане – ад міфа да новага часу, так і ў структурным – ад першаснага сюжэта, "матыва", да самых складаных сюжэтных форм. Гістарычны падыход да літаратуры, якая, на яго думку, развіваецца па сваіх законах, добра адлюстраваны ў яго знакамітай рабоце "Гістарычная паэтыка" (1897–99).

На пачатку XX ст. рэакцыяй на метадалогію буйнейшых на той час культурна-гістарычнай і міфалагічнай школ, якія звярталі мала ўвагі на форму мастацкага твора, стала развіццё фармальных метадаў ў літаратуразнаўстве, пачатак якіх быў пакладзены **рускай фармальнай школай** (1910–1920-я гг.; прадстаўнікі В. Вінаградаў, Ю. Тынянаў, В. Шклоўскі, Б. Эйхенбаум, Б. Тамашэўскі і інш.).

Фармальны метад зыходзіць з таго, што менавіта форма робіць паэзію паэзіяй, вызначае спецыфіку апошняй. Змест твора можна перадаць без выкарыстання рыфмы, рытма – іншымі словамі, парушыўшы яго форму, аднак пры гэтым знікае і паэтычнае ўражанне. Паэзія знікае. Адпаведна паэтычнай форме, паэтычнай мове надаецца першаснае значэнне. Пры гэтым дапускалася магчымасць самаразвіцця паэтычнай формы без залежнасці ад зместу. Адзін з тэарэтыкаў фармальнага метаду В. Шклоўскі прапанаваў думку аб мастацтве як "прыёме". "Прыём" разумеўся як галоўны інструмент стварэння мастацкага твора. З дапамогай розных паэтычных прыёмаў, якія свядома выкарыстоўваюцца аўтарамі, прадметы і з'явы пераўтвараюцца ў факт мастацтва.

Сацыялагічны метад з'яўляецца ў навуцы пра літаратуру адным з самых традыцыйных. Ужо ў антычнасці літаратура разглядалася як важная грамдская з'ява: дастаткова тут спаслацца на Платона, які шмат распавядаў аб месцы мастацкай творчасці ў дзяржаве. У новы і навейшы час сацыялагічныя падыходы да літаратуры былі заснаваны на розных сацыялагічных і палітычных тэорыях. У гэтых адносінах моцны ўплыў на літаратуразнаўчую думку аказаў **марксізм** (другая палова XIX ст., Г. Плеханаў, Ф. Мерынг і інш.). Моцным бокам марксісцкага

літаратуразнаўства з’яўляецца імкненне падыходзіць да ўсіх літаратурных з’яў гістарычна і дыялектычна. Слабым месцам з’яўляецца перабольшаная ўвага да эканамічных фактараў, якія быццам нараджаюць літаратуру і ў ёй жа адлюстроўваюцца. Вынікам гэтага перабольшвання з’яўляецца **вульгарны сацыялагізм**, які набыў распаўсюджанне ў СССР у 1920–30-я гг. XX ст., прыхільнікі якога (В. Келтуяла, В. Пераверзеў і інш.) бачылі ў любым творы выражэнне класавай “псіхаідэалогіі”, ігнарыруючы яго эстэтычнае і філасофскае значэнне.

Структуралісцкі метад у літаратуразнаўстве ўзнік на аснове лінгвістычнага структуралізма Ф. дэ Сасюра. Структуралісты-літаратуразнаўцы (Р. Барт, Ц. Тодараў, Ю. Крысцева, 50–70-я гг. XX ст.) імкнуліся да стварэння “марфалогіі літаратуры”, іншымі словамі – да выяўлення агульных законаў і правіл пабудовы мастацкага твора. Мастацкі твор яны разглядалі як “сістэму адносінаў”, дзе, як фанемы ў слове, элементы твора набываюць сэнс толькі ва ўзаемадзеянні. Асаблівую ўвагу структуралісты звярталі на “бінарныя” пары тыпу “верх – ніз”, “жыццё – смерць” і да т. п., аналізуючы творы ў кантэксце названых апазіцый. Такім чынам, структуралісцкі метад імкнуўся вынайсці тыя універсальныя прынцыпы і законы, на аснове якіх ствараецца любая літаратурная форма. Менавіта таму сваю паэтыку структуралісты называлі “марфалогіяй” літаратуры. Прыкладам таго, як складваецца “граматыка” літаратуры, з’яўляецца знакамітая праца рускага літаратуразнаўцы У. Пропа “Марфалогія казкі” (1928), якая з’явілася задоўга да французскага структуралізму і ў якой вучоны вылучыў некалькі дзесяткаў “матываў” – першасных сюжэтаў, да якіх і зводзіцца ўвесь змест гэтага жанру.

На змену структуралісцкаму метаду прыйшлі розныя тэкстацэнтрычныя метадалогіі, якія аб’ядноўваюцца пад адной назвай постструктуралісцкіх. Асобае месца сярод іх займае *дэканструктывізм,* які ў 80–90-я гг. XX ст. атрымаў у заходняй навуцы шырокае распаўсюджанне. Пачынальнік дэканструктывізму француз Ж. Дарыда сцвярджаў, што слова і, шырэй, мастацкі тэкст губляюць сувязь з рэчаіснасцю, нічога фактычна ў ёй не абазначаюць, нічога не “адлюстроўваюць”, а жывуць сваім уласным жыццём, па асаблівых “тэкставых” законах. Цвёрды сэнс тэксту, сцвярджае Ж. Дарыда, гэта выдумка. Яго не існуе. І шукаць не трэба. Лепшае, што можа стварыць крытык – аддацца свабоднай гульні з тэкстам, уносячы ў яго які заўгодна сэнс і любыя тлумачэнні. У дачыненні да агульнай тэорыі літаратуры Ж. Дарыда сцвярджае: “Літаратура знічтажае сябе па прычыне сваёй

бязмежнасці”, што мае на ўвазе “бязмежнасць” сэнсаў, якія ўласцівы кожнаму мастацкаму тэксту.

<u>Герменеўтыка</u> (ад грэч. hermeneutike – тлумачыць, каменціраваць) – навука аб мастацтве разумення, аб прынцыпах інтэрпрэтацыі тэкстаў (не толькі мастацкіх). Узнікла ў старажытнасці як мастацтва тлумачэння прароцтваў аракула. У эпоху элінізму сферай яе выкарыстання сталі тэалагічныя, мастацкія, юрыдычныя і інш. тэксты. Пазней герментеўтыкі тлумачылі Біблію, яе цёмныя месцы. Пачынальнікам герменеўтыкі ў яе сучасным разуменні з’яўляецца нямецкі вучоны Ф. Д. Шлейермахер (1768–1834), а найбольш вядомымі пазнейшымі тэарэтыкамі – В. Дзільтэй, Х. Гадамер, М. Хайдэгер.

Ф. Д. Шлейермахер у сваіх працах “Герменеўтыка” і “Крытыка” праводзіў думку аб тым, што крытык можа зразумець твор лепей, чым сам аўтар. Для гэтага крытык павінен перажыць, следам за аўтарам, “акт стварэння”. Увогуле можна зразумець толькі тое, што валодае індывідуальнасцю, у якой, як у кроплі вады, адлюстроўваецца ўся паўната жыцця. Яго паслядоўнік В. Дзільтэй падкрэсліваў сувязь “душэўнага жыцця” індывіда з “духоўнасцю” гістарычнага свету (пазней гэтая думка распрацоўвалася рускім філосафам М. Бярдзяевым). Для Г. Гадамера твор перш за ўсё – прадукт культурнага, духоўнага вопыту эпохі. І каб зразумець яго, трэба пранікнуцца духам гэтай эпохі, вывучыць яе культурна-гістарычны вопыт.

Агульныя ідэі герменеўтычнага метаду ў розных варыянтах выкарыстоўваюцца сучаснымі літаратуразнаўцамі. У прыватнасці, уплывовы заходні літаратуразнаўца Н. Фрай, падкрэсліваючы значэнне крытыкі ў разуменні літаратуры, паўтарае думку Шлейермахера аб тым, што нават геній не ў стане пaглядзець з боку на свой твор і правільна яго ацаніць. У якасці прыкладу Н. Фрай прыводзіць спробу Дантэ каменціраваць сваю “Боскую камедыю”, якая, як лічыць даследчык, аказалася не “лепшай” і не самай правільнай.

1.3.6. Праблема цэласнага аналізу мастацкага твора

Каб больш ці менш вычарпальна пазнаць мастацкі твор, неабходна ў ідэале прайсці тры ступені яго навуковага разгляду, а менавіта:

1) усвядоміць твор як цэлае на ўзроўні першаснага ўспрыняцця;

2) правесці скрупулёзны аналіз яго па элементах;

3) завяршыць разгляд сістэмна-цэласным сінтэзам.

Аднак на практыцы такі разгляд вельмі аб’ёмны і здольны адвесці ўвагу даследчыка ў бок ад галоўнага, распыліць яго намаганні. У практычным літаратуразнаўстве мы заўсёды маем справу з аналізам

выбарачным, калі аналізуюцца не ўсе элементы твора, а толькі тыя, якія ўяўляюцца важнымі. Каб выбарачны аналіз не стаў выпадковым ці фрагментарным, ён павінен адначасова быць і аналізам цэласным. І гэта не супрацьлегласць. Толькі пры цэласным поглядзе на сістэму можна вызначыць, якія бакі, элементы і сувязі ў ёй найбольш істотныя, а якія носяць дапаможны характар. У першую чаргу трэба пазнаць “закон цэлага”, прынцып яго арганізацыі, які і “падкажа”, на што канкрэтна звярнуць увагу.

Методыка правядзення цэласнага аналізу твора:

1) пачынаць разгляд твора пажадана не з аналізу, а з сінтэзу, усвядоміўшы сваё першаснае цэласнае ўражанне ад твора;

2) “праверыць” сваё ўражанне перачытваннем і сфармуляваць яго на паняційным узроўні;

3) вызначыць змястоўныя і стылёвыя дамінанты твора. Гэта і ёсць той ключык, які адмыкае цэласнасць будовы мастацкага творау і вызначае шляхі яго далейшага аналізу. Напрыклад, калі дамінанта зместу ляжыць у вобласці праблематыкі, то тэматыку можна не аналізаваць, засяродзіўшыся на сувязі праблематыкі і ідэі; калі ў вобласці пафасу – то аналіз тэматыкі неабходны, таму што ў пафасе натуральным чынам аб’ядноўваюцца аб’ектыўны і суб’ектыўны моманты, а праблематыка ўжо не так важная. Больш канкрэтнае вызначэнне дамінант падказвае і больш канкрэтныя шляхі аналізу: так, ідэйна-маральная праблематыка патрабуе ўвагі да індывідуальнай “філасофіі” героя, да дынамікі яго поглядаў, пры гэтым яго сувязі з сацыяльнай сферай аказваюцца другаснымі. Праблематыка ж сацыякультурная, наадварот, дыктуе павышаную ўвагу да статыкі, да нязменных рысаў знешняга і ўнутранага выгляду персанажаў, да сувязей героя з асяроддзем, якое яго спарадзіла. Вылучэнне стылёвых дамінантаў таксама ўказвае на тое, чым у творы трэба займацца ў першую чаргу. Так, аналізаваць элементы суюжэту не мае сэнсу, калі мы назіраем ў якасці стылёвай дамінанты апісальнасць ці псіхалагізм; тропы і сінтаксічныя фігуры аналізуюцца ў тым выпадку, калі стылёвая дамінанта – рытарычнасць; складаная кампазіцыя скіроўвае ўвагу на аналіз пазасюжэтных элементаў, аповедных форм, прадметных дэталей і інш. У выніку дасягаецца пастаўленая задача: эканомія часу і намаганняў спалучаецца з спасціжэннем індывідуальна-мастацкай своеасаблівасці твора, выбарачны аналіз аказваецца адначасова і цэласным.

1.3.7. Навуковыя цэнтры па вывучэнні метадалагічных праблем літаратуразнаўства

Першасныя звесткі па гісторыі і тэорыі нацыянальнай літаратуры прапануюцца грамадзянам у школьным ўзросце з 1 па 11 класы. Падрыхтоўка літаратуразнаўчых кадраў пачынаецца на спецыялізаваных факультэтах вну, найперш філалагічным, а таксама на факультэце журналістыкі, а працягваецца – пры наяўнасці навуковых здольнасцей – у магістратуры і аспірантуры пры літаратурных кафедрах названых факультэтаў. Вышэйшай ступенню па падрыхтоўцы навуковых кадраў па літаратуразнаўству з'яўляецца дактарантура. Месца працы спецыялістаў-літаратуразнаўцаў – школы, гуманітарныя кафедры вну, літаратурна-выдавецкія канцэрны, СМІ. Вядучымі навуковымі цэнтрамі па вывучэнні метадалагічных праблем літаратуразнаўства ва ўсім свеце з'яўляюцца спецыялізаваныя навуковыя інстытуты пры нацыянальных акадэміях навук ці вядучых вну краін. Так, у Беларусі гэта Інстытут мовы і літаратуры імя Я. Коласа і Я. Купалы Нацыянальнай акадэміі навук. Яго асноўныя навуковыя дасягненні – падрыхтоўка і выданне "Гісторыі беларускай літаратуры ХХ стагоддзя" (у 4-х тамах), "Нарысаў па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей" (у 4-х тамах), біябібліяграфічнага даведніка "Беларускія пісьменнікі" (у 6-ці тамах), поўных збораў твораў М. Багдановіча (у 3-х тамах) і Янкі Купалы (у 9-ці тамах, 10-ці кнігах) і інш. У Расіі гэта Інстытут сусветнай літаратуры імя М. Горкага Расійскай акадэміі навук (Масква), Пушкінскі дом Расійскай акадэміі навук (Санкт-Пецярбург), Аб'яднаны інстытут гісторыі, філалогіі і філасофіі Сібірскага аддзялення Расійскай акадэміі навук (Навасібірск), ва Украіне – Інстытут літаратуразнаўства імя Т. Шаўчэнкі, у Латвіі – Інстытут літаратуры і фальклору Латвійскага універсітэта (Рыга), у Балгарыі – Інстытут літаратуры і мастацтва (Сафія), у Сербіі – Інстытут балканістыкі Сербскай акадэміі навук і мастацтваў (Белград) і інш.

Літаратуразнаўцы свету знаходзяцца ў пастаянным навуковым пошуку. На сённяшні дзень застаецца шэраг нявырашаных пытанняў, звязаных з гістарычнай зменлівасцю літаратуразнаўчых паняццяў (напрыклад, тэрмін "эпіграма" ў Старажытнай Грэцыі і ў Новы час, паняцці "паэзія", "літаратура" ў ХІХ ст. і цяпер), мнагазначнасцю некаторых тэрмінаў (напрыклад, "драма" як літаратурны род і як від літаратуры, "верш" як рытмічна арганізаваны спосаб маўлення і як вершаваны твор), неадэкватнасцю разумення асобных тэарэтыка-літаратурных тэрмінаў living рознымі даследчыкамі мастацкай літаратуры (такіх як "метад", "напрамак", "від", "жанр" і інш.). А гэта значыць, што метадалогія літаратуразнаўства будзе развівацца, удасканальвацца, адгукаючыся на новыя з'явы ў літаратуры.

Пытанні для самаправеркі:

1. У чым адрозненне паміж паняццямі “метад літаратуразнаўчы” і “метадалогія літаратуразнаўства”?

2. Раскажыце пра спецыфіку літаратуразнаўчай метадалогіі.

3. Раскрыйце сутнасць асноўных прынцыпаў аналізу мастацкага твора (эстэтычны, гістарызму, сістэмнасці, цэласнасці, паяднання аналізу з сінтэзам).

4. Якія вы ведаеце навуковыя школы ў літаратуразнаўстве?

5.Ахарактарызуйце асноўныя метады літаратуразнаўства (біяграфічны, параўнальна-гістарычны, фармальны, сацыялагічны, структурны, герменеўтычны).

6. Што такое цэласны аналіз літаратурнага твора і якая яго методыка?

7. Якія асноўныя літаратуразнаўчыя цэнтры вы ведаеце?

2. ЭСТЭТЫКА ЛІТАРАТУРЫ

2.1. АГУЛЬНАЕ І РОЗНАЕ Ў МАСТАЦКА-ЭСТЭТЫЧНЫМ І НАВУКОВЫМ ПАЗНАННІ ЖЫЦЦЯ

З таго часу, як чалавек адчуў сябе чалавекам, homo sapiens, ён пачаў свядома пазнаваць навакольны свет, мэтанакіравана накапліваць разнастайныя веды пра з'явы прыроды, самога сябе, калектыў, у якім жыў. Так узніклі розныя прыродазнаўчыя, а затым і гуманітарныя навукі, што дапамагалі яму прыстасоўвацца да навакольнай рэчаіснасці, а пасля – і змяняць яе (таксама ў сваіх інтарэсах). Згадайце, як за апошнія два стагоддзі змянілі свет (у прамым сэнсе) фізіка, хімія, біялогія. Чалавецтва сёння не можа абысціся без электраэнергіі, радыё, тэлебачання, розных палімерных матэрыялаў, хімічных угнаенняў, сінтэзаваных медыцынскіх лекаў і г. д. Або адкрыцці самага апошняга часу, што датычаць кланіравання, ствалавых клетак, расшыфроўкі генома чалавека і жывёл… Яны таксама скіраваны на прыстасаванне чалавека да рэчаіснасці, нават на змяненне самой гэтай рэчаіснасці: стварэнне новых відаў жывёл і раслін, барацьбу з некаторымі раней невылечнымі хваробамі, павелічэнне працягласці жыцця чалавека і г. д. Істоце, якая ўсвядоміла і называе сябе чалавекам, не толькі выжыць у грамадстве, прыстасавацца да сужыцця ў чалавечай супольнасці, але і адчуваць у гэтай супольнасці камфортна дапамагаюць і асобныя гуманітарныя навукі: філасофія, гісторыя, сацыялогія, псіхалогія, педагогіка, філалогія, мастацтвазнаўства і інш. І таксама праз пазнанне нечага новага, у прыватнасці – заканамернасцей гістарычнага, сацыяльна-палітычныга, культурнага і эканамічнага развіцця чалавецтва…

З усяго сказанага відаць: асноўная і, бадай, адзіная мэта навукі – пазнавальная. Чым жа адрозніваецца ад навукі мастацтва? Калі яно таксама накіравана на пазнанне свету, то **што і якім чынам** пазнае, што з'яўляецца яго зместам? Якія мэты і функцыі мастацтва ўвогуле і літаратуры як аднаго з відаў мастацтва?

2.1.1. Аб'ект, прадмет і змест мастацкага і навуковага пазнання

Аб'ектамі навуковага пазнання (рэчы ці з'явы, якія пазнаюцца) з'яўляецца ўвесь сусвет, у тым ліку і сам чалавек. Навука пазнае рэчаіснасць у адзінстве і ўзаемасувязях з'яў прыроды, гістарычных

працэсаў. Прычым, з працэсу пазнання пры гэтым выключаецца суб'ект пазнання. Напрыклад, у фізіцы самыя дасканалыя прыборы – тыя, якія не дапускаюць якога б там ні было ўздзеяння на іх самога даследчыка. Тое ж – і ў гуманітарных навуках, дзе ўсялякі чынам змагаюцца з суб'ектывізмам гісторыкаў, сацыяёлагаў, літаратуразнаўцаў і інш. *Прадметам навуковага пазнання* (тое, што пазнаецца) выступаюць важнейшыя заканамернасці існавання матэрыяльнага свету і духоўнага свету чалавека (законы фізікі, хімічныя рэакцыі, эвалюцыя жывых істот, быт і культура старажытных славян, лацінамоўная літаратура сярэдневяковай Беларусі, гісторыя беларускай літаратурнай мовы, спосабы і сродкі выхавання чалавека і г. д.).

Аб'ектам мастацкага пазнання найчасцей выступае сам чалавек. Вобраз чалавека мы бачым у літаратурных творах, на мастацкіх палотнах, на тэатральнай сцэне, у кінафільмах і г.д. Праўда, не заўсёды. Часам перад намі нейкія рэчы, прадметы, расліны, жывёлы, з'явы прыроды (“Анчар” А. Пушкіна, “Парус” М. Лермантава, “Хмаркі” Янкі Лучыны, “Явар і каліна” Янкі Купалы, “Казкі жыцця” Якуба Коласа, “Белы Клык” Дж. Лондана, “Холстомер” Л. Талстога, “Каштанка” А. Чэхава, “Львы” і “Пагоня” І. Пташнікава і інш.). Байкі як асобны літаратурны жанр увогуле “трымаюцца” на паказе свойскіх жывёл, звяроў, птушак, раслін. Аднак, нягледзячы на характар аб'екта пазнання, заўсёды і нязменна *прадметам мастацкага пазнання* выступае чалавек. Пра што б ні пісаў пісьменнік, ён піша пра чалавека, для чалавека, у імя чалавека. У фокусе літаратурнага пазнання заўсёды знаходзіцца чалавек. Нават птушкі і звяры, расліны і рэчы ў літаратурных творах думаюць і гавораць накшталт чалавека, здзяйсняюць нейкія ўчынкі, так ці інакш, добра ці дрэнна, паводзяць сябе. І ўся гэта літаратурная творчасць (як і творчасць прадстаўнікоў іншых відаў мастацтва) адрасуецца чалавеку, эмацыянальна ўздзейнічае на яго, задавальняе яго патрэбу ў ісціне, дабры, прыгажосці. Пры гэтым, у адрозненне ад навукі, мастацтва пазнае навакольны свет – і не толькі духоўны, але і матэрыяльны – у цесных узаемасувязях з суб'ектам пазнання. Мастак не імкнецца да адасобленасці ад таго, каго і што пазнае. Скажам, малюючы нават не партрэт, не сюжэтную карціну, а звычайны нацюрморт, жывапісец усё ж і тут выяўляе сябе: свой густ, веданне прыроды і адносіны да яе, урэшце, свае творчыя здольнасці, валоданне тэхнікай жывапісу. Мастацтва ў цэлым дае нам чалавечы змест рэчаіснасці, становіцца па сутнасці навукай жыцця, мастацка-практычным асваеннем свету.

Максім Горкі называў літаратуру чалавеказнаўствам, народазнаўствам. Гуманітарныя навукі, што цікавяцца таксама

чалавекам, даследуюць толькі адзін нейкі бок чалавечай істоты. Так, анатомію цікавіць будова і развіццё чалавечага арганізма, логіку – законы чалавечага мыслення, псіхалогію – заканамернасці і формы псіхічнай дзейнасці і г. д. Літаратура ж паказвае чалавека ва ўсёй яго складанасці, сукупнасці духоўных і фізічных магчымасцей, у яго адносінах да грамадства, прыроды, самога сябе. Гэтым таксама літаратура, як і мастацтва ў цэлым, адрозніваецца ад навукі.

Гаворачы пра *змест мастацкага пазнання*, Н. Чарнышэўскі ўказваў, што мастацкія творы "заўсёды маюць зместам сваім што-небудзь цікавае ўвогуле для чалавека, а не для аднаго мастака". І ўдакладняў: "Сфера мастацтва не абмяжоўваецца адным прыгожым і яго так званымі момантамі, а абдымае сабою ўсё, што ў сапраўднасці (у прыродзе і ў жыцці) цікавіць чалавека – не як вучонага, а проста як чалавека; **агульнацікавае ў жыцці – вось змест мастацтва**" [падкрэсленне наша. – **В. Р**.]. Сапраўды, вучоны можа займацца тым, што актуальна толькі для фундаментальнай ці прыкладной навукі, што цікава яму аднаму або менш ці больш вузкаму колу людзей. Так, матэматык гадамі рашае нейкую задачу, біёлаг – даследуе пэўны від малюска, гісторык – вывучае палітычныя і культурныя ўзаемаадносіны асобных дзяржаў у пэўны гістарычны перыяд і г. д. Гэта можа быць вельмі патрэбна для навукі і, напэўна, цікава для саміх даследчыкаў і нейкага (адносна невялікага) кола людзей. У той жа час, калі б мастак займаўся тым, што цікава толькі для яго самога ці для яго сям'і, знаёмых, калі б яго творы не цікавілі многіх людзей, большасць чалавецтва (як малюнкі Рафаэля, п'есы Шэкспіра, раманы Дастаеўскага), мы б на гэтыя творы не звярнулі б ніякай увагі.

Разуменне агульнацікавасці як зместу мастацкага пазнання ўключае ў сябе два галоўныя моманты. Па-першае, гэта канкрэтны змест мастацкага твора, дакладней, тое, **што** ў ім выказваецца: ідэі, тэматыка, праблематыка, падзеі, характары, тыпы. Па-другое, **як** усё гэта выяўляецца. Прычым, паколькі перад намі твор мастацтва, артэфакт, а не навуковае даследаванне, гэтыя што і як павінны знаходзіцца ў арганічным адзінстве, узаемадзеянні. А гэта ўжо цалкам залежыць ад мастака, яго таленавітасці, светапогляду, ведаў, жыццёвай і творчай дасведчанасці. Ад характару і ступені валодання ім вобразам як асноўным сродкам мастацкага пазнання свету.

2.1.2. Сродак навуковага і мастацкага пазнання

Здаўна, з самага зараджэння розных навук, *сродкам іх пазнання* сталі лагічны довад, доказ, сілагізм, формула. *Сродкам мастацкага*

пазнання – таксама адразу з узнікненнем мастацтва – стаў вобраз. Вобраз – гэта асобы спосаб эстэтычнага ўвасаблення рэальнага і вымысленага свету ў канкрэтнай, індывідуальна-пачуццёвай форме. Разважаючы пра два розныя спосабы пазнання рэчаіснасці (навуковы і мастакі), В. Бялінскі пісаў: “Філосаф прамаўляе сілагізмамі, паэт – вобразамі і малюнкамі, а сцвярджаюць абодва адно і тое ж. Палітыка-эканом, узбройваючыся статыстычнымі лічбамі, *даказвае,* уздзейнічаючы на розум сваіх чытачоў ці слухачоў, што становішча пэўнага класа ў грамадстве шмат палепшылася ці шмат пагоршылася ў выніку тых ці іншых прычын. Паэт, узбройваючыся жывым і яскравым выяўленнем рэчаіснасці, *паказвае*, у дакладным малюнку, уздзейнічаючы на фантазію сваіх чытачоў, што становішча пэўнага класа ў грамадстве сапраўды шмат палепшылася ці пагоршылася ад тых ці іншых прычын. Адзін *даказвае*, другі *паказвае*, і абодва *пераконваюць*, толькі адзін лагічнымі довадамі, другі малюнкамі. Але першага слухаюць і разумеюць нямногія, другога – усе”. У гэтым выказванні скандэнсавана, бадай, асноўнае, што вызначае літаратурны вобраз. Па-першае, вобраз – сродак мастацкага пазнання рэчаіснасці (у адрознення ад сілагізму як сродку павуковага пазнання). У іншым месцы В. Бялінскі гаворыць: “У тым і сутнасць паэзіі, што яна бясплотнай ідэі дае жывы, пачуццёвы і прыгожы вобраз”. Па-другое, паэтычны вобраз – гэта пэўнае жывое і яскравае выяўленне рэчаіснасці, своеасаблівы прыгожы і пачуццёвы малюнак. Паняцці ж, якімі аперыруюць вучоныя пры лагічных довадах, гэта, у адрозненне ад вобраза, – толькі знакі нейкіх класаў прадметаў ці з’яў (напрыклад, “стол”, “вецер”, “дрэва” і г. д.). Вобраз з’яўляецца таксама знакам, фактам уяўнага і ўяўленага быцця. Аднак гэта знак спецыфічны. Ён, як і любы знак, патрабуе для свайго раскадзіравання наяўнасці ва ўспрымальніка пэўнага кодавага ключа. Адсутнасць у чытача (слухача, гледача) такога ключа ператварае твор мастацтва ў своеасаблівы рэбус, лагічную задачу. У той жа час прысутнасць зваротнай сувязі паміж стваральнікам і ўспрымальнікам мастацкага твора дазваляе вобразу данесці да свядомасці апошняга свой сэнс, да яго эмацыянальнай сферы – пачуццё, да яго “ўнутранага вока” (М. Гогаль) – яскравы малюнак. Звычайны знак такімі магчымасцямі не валодае. Па-трэцяе, вобраз, створаны з дапамогай добра развітага ў мастака ўяўлення, фантазіі, разам з тым уздзейнічае на фантазію, уяўленне чытача (слухача, гледача), у той час як сілагізм – на розум. “У мастацтве фантазія адыгрывае самую дзейсную і першаступенную ролю, а ў навуцы – розум і разважлівасць” (В. Бялінскі). Праўда, нельга лічыць, што ў вобразе зусім адсутнічае мысленчы складнік. У ім знітаваны аб’ектыўна-пазнавальны і

суб’ектыўна-творчы пачаткі. Ён, паводле Гегеля, знаходзіцца “пасярэдзіне паміж непасрэднай пачуццёвасцю і думкай, што належыць да галіны ідэальнага”. Нездарма В. Бялінскі ахарактарызаваў мастацтва як “мысленне ў вобразах”, а сам вобраз – як “знаёмы незнаёмец”. Вобраз не проста выяўляе, але і абагульняе рэчаіснасць. Ва ўмоўным, ідэальным, эмацыянальна-экспрэсіўным, адзінкавым, пераходным ён раскрывае рэальнае, прадметнае, рацыянальнае, сутнаснае, вечнае. Па-чацвертае, дзякуючы вобразу, пісьменніка (шырэй – мастака ўвогуле) успрымаюць і разумеюць усе (у адрозненне ад навукоўца). Тут мова ідзе пра агульнадаступнасць і агульнацікавасць сапраўднага мастацтва, пра аксіялагічнае (каштоўнаснае) значэнне вобраза і мастацтва ўвогуле, пра самадастатковасць вобраза. Нездарма як дапаможны сродак (у выглядзе слоўнай ці нагляднай ілюстрацыі) вобраз часам выкарыстоўваецца ў літаратуры навуковай і дакументальнай, у публіцыстыцы і рэкламе.

Пра літаратурны вобраз мы ў свой час яшчэ будзем гаварыць (гл. раздзел 3. 5). Цяпер заўважым, што само паняцце “вобраз” у літаратуразнаўстве ўжываецца ў розных значэннях, вобразнасцю мастацкая літаратура прасякнута наскрозь. Гэта мікравобразы (мастацкія дэталі, тропы, асобныя лексемы, фігуры літаратурнага сінтаксісу, сімвалы, алегорыі і інш.) і макравобразы: сюжэтны ланцуг падзей, апісанні (партрэт, пейзаж, рэчы, інтэр’ер), персанажы, лірычны суб’ект, цэласны малюнак жыцця, створаны пісьменнікам у творы, матыў, топас, архетып… Літаратурны вобраз – вобраз, што ствараецца з дапамогай “матэрыялу і інструмента пісьменніка” (Якуб Колас) – мовы, дакладней – маўлення. А маўленне ў літаратурным творы выступае не толькі як матэрыяльны сродак узнаўлення жыцця. Ён абумоўлівае і сутнасць прадмета выяўлення, якім становіцца не проста чалавек, а “чалавек, які гаворыць”, чалавек як “носьбіт” маўлення. У гэтым – адна з галоўных асаблівасцей менавіта літаратурнага вобраза і ўвогуле літаратуры як віду мастацтва (гл. раздзел 2. 3).

2.1.3. Даўгавечнасць твораў навукі і мастацтва

Развіццё чалавечай цывілізацыі паказвае: *навуковыя творы (адкрыцці, законы) з цягам часу старэюць,* удасканальваюцца, замяняюцца іншымі ці, прынамсі, абмяжоўваецца сфера іх выкарыстання. Сёння чалавек не ездзіць на колішніх паравозах, параходах, першых лятальных апаратах. Іх даўно замянілі сучасныя электравозы і цягнікі на магнітнай падушцы, марскія лайнеры, у тым ліку атамаходы, звышгукавыя самалёты. З цягам часу, калі чалавецтва стала імкнуцца асвойваць космас, непрыдатнымі аказаліся нават такія

“зямныя” аксіяматычныя пастулаты, як палажэнні геаметрыі старажытнагрэчаскага матэматыка Эўкліда (3 ст. да н. э.; напрыклад: дзве паралельныя прамыя не перасякуцца, колькі б мы іх не прадаўжалі) або некаторыя законы фізікі, адкрытыя Ісаакам Ньютанам (1643 – 1727; напрыклад, закон сусветнага прыцягнення). Геаметрыя Эўкліда дапоўнілася вядомай “неэўклідавай геаматрыяй” Мікалая Лабачэўскага (1792 – 1856), разуменне законаў гравітацыі Ньютага – тэорыяй адноснасці Альберта Эйнштэйна (1879 – 1955).

Навейшыя адкрыцці, накшталт тэорыі адноснасці Эйнштэйна, аказаліся настолькі нечаканымі нават для пісьменнікаў-фантастаў, што іх верагоднасць напачатку не ўкладвалася ў “нармальныя” галовы сучаснікаў. Пра што, дарэчы, сведчыць адна эпіграма. Так, у ХУІІІ ст. хтосьці з паэтаў прывітаў Ньютана за тое, што ён сваімі адкрыццямі развеяў туман няведання:

Быў гэты свет начной імглой ахутаны.
О Божа, дзякуй за святло, за Ньютана!

Аднак на пачатку ХХ ст. нейкі эпіграматыст дадаў да ранейшага хвалебнага двуверша свае два радкі:

Ды чэрці страту хутка раскумекалі.
Прыйшоў Эйнштэйн – і стала ўсё, як некалі.

Зразумела, “як некалі” не стала. Тым не менш, сапраўды, некаторыя новыя адкрыцці цалкам ці амаль цалкам перакрэслілі нашы ранейшыя ўяўленні, увасобленыя ў непарушных, здавалася б, навуковых канцэпцыях і законах, прымусілі падкарэкціраваць іх, удакладніць, удасканаліць. У той жа час новыя творы мастацтва не адмяняюць таго, што было напісана, намалявана, спраектавана нават некалькі соцень ці тысяч год таму назад. Нягледзячы на выдатныя дасягненні літаратуры, выяўленчага мастацтва, архітэктуры, музыкі пазнейшых эпох, мы і сёння захапляемся творамі Гамера і Эсхіла, Арыстафана і Эўрыпіда, егіпецкімі пірамідамі і архітэктурай афінскага Акропаля, скульптурнымі выявамі Нікі Самафракійскай і Афрадыты Мілоскай, малюнкамі Рафаэля і Леанарда да Вінчы, музычнымі творамі Баха і Бетховіна і г. д. І ніхто нават у найменшай ступені не адважыцца іх падкарэкціраваць, удасканаліць або ўдакладніць. Хаця, скажам, ёсць нямала скульптараў, якія маглі б лёгка дарабіць страчаныя калісьці рукі Афрадыты Мілоскай. Ды гэта ўспрынялося б як кашчунства. Гэтаксама, як нейкія “ўдасканаленні” твораў вядомых пісьменнікаў, мастакоў, кампазітараў…

Нельга не згадзіцца з А. Пушкіным, які ў “Праекце прадмовы да апошніх раздзелаў “Яўгенія Анегіна” (1830) слушна пісаў: “Век можа ісці сабе ўперад, навукі, філасофія і грамадзянскасць могуць

удасканальваецца і змяняцца, -- але паэзія застаецца на адным месцы. Мэта яе адна, сродкі тыя самыя. І ў той час як паняцці, працы, адкрыцці вялікіх прадстаўнікоў старажытнай астраноміі, фізікі, медыцыны і філасофіі састарэлі і кожны дзень замяняюцца іншымі, -- творы сапраўдных паэтаў застаюцца свежымі і вечна юнымі”.

Пра вобраз як сродак мастацкай літаратуры (і мастацтва ў цэлым) мы ўжо ведаем. Якая ж яе мэта (мэты)?

2.1.4. Мэты і функцыі мастацка-эстэтычнага пазнання

Навука, як мы пераканаліся, валодае вялікімі пазнавальным патэнцыялам. Несумненна, мастацтва ўступае навуцы ў непасрэдным пазнанні рэчаіснасці. Тым не менш, яно таксама валодае значнымі *пазнавальнымі* магчымасцямі. Часам не менш, чым археалагічныя раскопкі, пра чалавека даўніх эпох, яго заняткі, прылады працы, зброю, жыллё і г. д. могуць паведаць нам наскальныя малюнкі, асобныя фальклорныя творы (напрыклад, замовы, быліны, казкі, паданні, сагі, руны), літаратурныя помнікі – старажытнаіндыйскія эпічныя зводы “Рыгведа”, “Рамаяна” і “Махабхарата”, творы антычных і сярэдневяковых аўтараў і інш. Гэта – што датычыць матэрыяльнага свету. У яшчэ большай ступені творы мастацтва паказваюць нам духоўны свет чалавека – узровень яго розуму, стан душы, уласцівасці характару, што ўвасабляецца ў тых ці іншых учынках, дзеяннях, думках, імкненнях, перажываннях. Некаторыя гуманітарныя навукі (гісторыя, сацыялогія, псіхалогія, педагогіка, лінгвістыка) звяртаюцца да твораў мастацтва, найперш літаратуры, як да важнага фактал агічнага матэрыялу, які дапамагае прыйсці да неабходных навуковых абагульненняў. Так, па аўтарытэтным сведчанні Карла Маркса, бліскучая школа раманістаў у Англіі (Ч. Дзікенс, У. Тэккерэй, сёстры Брантэ і інш.) адкрыла свету “больш палітычных і сацыяльных ісцін, чым гэта зрабілі палітыкі, публіцысты і маралісты, разам узятыя, паказала ўсе слаі грамадства”. Нездарма асобныя мастацкія творы набываюць статус энцыклапедый жыцця народа пэўнага гістарычнага перыяду. Так, энцыклапедыяй жыцця Расіі 1-й трэці XIX ст. мы слушна называем вершаваны раман А. Пушкіна “Яўгеній Анегін”. Своеасаблівая энцыклапедыя жыцця беларускага сялянства канца XIX – пачатку XX ст. разгортваецца перад намі ў “Новай зямлі” Якуба Коласа…

І ўсё ж неабходнасць і спрадвечнасць існавання ў чалавечым грамадстве мастацтва толькі адной яго пазнавальнай функцыяй растлумачыць немагчыма. Мастацтва, у адрозненне ад навук, найперш прыродазнаўчых, утрымлівае ў сабе вялікі *выхаваўчы* патэнцыял, што

ўвасабляецца ў розных яго відах і формах (літаратура, жывапіс, тэатр, скульптура, музыка, прыкладное мастацтва і інш.). Яно ўздзейнічае на чалавека па-рознаму ў розныя перыяды яго жыцця, але заўсёды характар уздзеяння спецыфічны і той самы: праз пачуцці – да думак, праз псіхіку – да свядомасці, праз сэрца – да розуму. І таму такое ўздзеянне больш дзейснае і трывалае, чым выхаванне "ў лоб", шляхам прадпісанняў, загадаў, забарон. Так, яшчэ на немаўлятку скіраваны асобныя жанры музычнага і слоўнага мастацтва (калыханкі, забаўлянкі), вырабы прыкладнога мастацтва (цацкі). У дашкольны час чалавек сустракаецца не толькі з большай колькасцю і больш складанымі жанрамі музыкі і літаратуры (казкі, легенды, загадкі, песні і інш.), але і з іншымі відамі мастацтва: выяўленчым, тэлевізійным, тэатральным, кінамастацтвам ("чытанкі-маляванкі", мультфільмы, батлейка, лялечны тэатр, камп'ютарныя гульні і інш.). Школьны перыяд, калі асабліва інтэнсіўна ідзе выхаванне дзіцяці (падлетка, юнака), вызначаецца, бадай, найбольшым уздзеяннем на чалавека мастацтва, і найперш – мастацтва слова, літаратуры. Нездарма сярод школьных прадметаў на адным з першых месцаў – літаратура (беларуская, руская, некаторыя творы лепшых замежных пісьменнікаў). Яна арганічна ўключаецца ў агульную сістэму школьнай адукацыі і выхавання (цыклы гуманітарных і прыродазнаўчых дысцыплін, удзел школьнікаў у працы грамадскіх арганізацый, розных мерапрыемствах і інш.). Бо што спасцігнута праз сэрца, найдаўжэй і найтрывалей асядае ў свядомасці чалавека, вызначае яго лад думак і паводзін.

Але ж у якіх выхаваўчых функцыях удзельнічае мастацтва? Найперш у выхаванні маральна-этычным, у фармаванні разумення, кажучы словамі У. Маякоўскага з яго аднайменнага верша, "што такое добра і што такое кепска". Затым – у выхаванні ідэалагічным, у фармаванні светапогляду чалавека. Сёння ідэалагічнае выхаванне ў нашай краіне акрэслена такімі важнейшымі прынцыпамі ідэалогіі беларускай дзяржаўнасці, як патрыятызм, інтэрнацыяналізм, разуменне дзяржаўнай незалежнасці як фактару волевыяўлення беларускага народа, актыўны ўдзел у стваральнай дзейнасці грамадства, моцная сям'я, узаемапаважлівыя адносіны ў калектыве і г. д. Па сутнасці, усе гэтыя прынцыпы ўвасоблены ў артыкулах Канстытуцыі Рэспублікі Беларусь. Нарэшце – і гэтым мастацтва адрозніваецца ад іншых форм ідэалогіі (рэлігіі, філасофіі, маралі, палітыкі) – літаратура актыўна ўдзельнічае ў эстэтычным выхаванні. Мастацтва, у тым ліку літаратура, займае тут настолькі важнае, ні з чым непараўнанае месца, што ўзнікае патрэба гаварыць пра яго асобную *эстэтычную* мэту.

Мэта гэта ўвасабляецца ў некалькіх функцыях. Як вядома, чалавек, у адрозненне ад жывёл, мае патрэбу ў прыгожым. Для свайго існавання чалавеку патрэбна ежа, адзенне, жыллё. Але ён не абы дзе і не абы як задавальняе свой апетыт, а стараецца набыць прыгожы посуд, прыгожа сервіраваць стол. Ён не проста апранаецца, а стараецца апрануцца прыгожа, “па модзе”. Калі чалавек будуе дом, то імкнецца, каб унутраны і знешні выгляд гэтага дома былі прыгожымі, а не толькі, каб у ім было цёпла і суха. Такім чынам, чалавек фармуе прыроду і па законах прыгажосці. А “сама краса”, як слушна сказаў М. Багдановіч у “Апокрыфе”, і ёсць “спажытак для душы”.

Прыгажосць, апрача ўсяго, збліжае людзей, гуртуе іх у калектыў. Гэта хораша выказаў Алег Лойка ў вершы “Блакітнае азерца” (дарэчы, такое азерца з блакітнай вадой існуе на Каўказе):

Яно блакітнае
Пры хмарах, пры пагодзе.
Аб ім легенды
Ходзяць у народзе:

-- *Спыніся тут*
На хвілю, падарожны,
Памый свой твар,
І стане ён прыгожы!..

І не знайшоўся
Сярод нас няверца,
Хто б не паверыў
Казцы пра азерца.

Блакіт мы чэрпалі
Рукамі асцярожна…
Былі мы роныя,
І быў прыгожы кожны…

Блакіт плыў з рук маіх,
І цешылася сэрца,
Што ўсіх нас зблізіла
Блакітнае азерца.

Сустрэча з творам мастацтва выклікае ў чалавека тыя ці іншыя эмоцыі, прыносіць духоўнае задавальненне, асалоду, своеасаблівы “кайф”. Аднак нават такая, чыста геданістычная (ад грэч. hēdonē -- асалода), функцыя мастацтва ужо мае значныя перавагі перад штучнай фізіялагічнай асалодай, выкліканай уздзеяннем разбуральных для чалавечага арганізма рэчываў (алкаголь, тытунь, наркотыкі). Гэтым, відавочна, апраўдваецца ў некаторым сэнсе права на існаванне твораў, якія і засноўваюцца пераважна на геданістычнай функцыі (так званая масавая літаратура). Наогул, любы твор мастацтва павінен у той ці іншай ступені прыносіць эстэтычную асалоду, якая, зразумела, значна шырэйшая за чыста геданістычную. Разам з тым, сапраўдныя творы мастацтва выклікаюць эстэтычнае перажыванне – адначасовы і суладны

ўздым нашых пачуццяў, думак і волі. Не раз, пасля прачытання выдатнага твора, прагляду цудоўннага фільма ці спектакля хочацца рашыцца на нейкі ўчынак у імя справядлівасці, праўды, ісціны. Старажытныя грэкі называлі такі стан ка́тарсісам (ад грэч. katharsis – ачышчэнне). Гэты тэрмін упершыню ўжыў Арыстоцель у сваім вучэнні пра трагедыю. Паводле Арыстоцеля, трагедыя, выклікаючы страх, гнеў, спачуванне, а тым самым – эстэтычнае перажыванне, прымушае гледача спектакля перажыць душэўнае хваляванне. У выніку яна (як і любы сапраўдны твор мастацтва) як бы ачышчае душу гледача (чытача, слухача мастацкага твора), узвышае і выхоўвае яго. Стан катарсіса своеасабліва праілюстраваў рускі пісьменнік Г. Успенскі ў сваім апавяданні "Выпрастала". Ён паказаў, як невядомы аўтар славутай скульптуры "Венера Мілаская" змог увасобіць у сваім тварэнні ідэю магчымасці кожнай чалавечай асобы быць прыгожай, адчуваць шчасце быць чалавекам, і як гэтая ідэя "працуе". Нарэшце, эстэтычная мэта мастацтва заключаецца і ў выяўленні эстэтычнага ідэалу пісьменніка (грамадства, эпохі).

Эстэтычны ідэал – гэта наша разуменне прыгожага жыцця (у самым шырокім сэнсе). Вызначаючы сутнасць эстэтычнага ідэалу, М. Чарнышэўскі ў працы "Эстэтычныя адносіны мастацтва да рэчаіснасці" падкрэсліваў: "Прыгожая тая істота, у якой мы бачым жыццё такім, якім павінна быць яно згодна нашых разуменняў; прыгожы той прадмет, які выклікае ў сабе жыццё ці нагадвае нам пра жыццё". У адпаведнасці з гэтым мы вызначаем прыгажосць пейзажаў (Нарачанскія азёры, Белавежская пушча, жніввеньская навальніца і інш.), сямейных і грамадскіх ўзаемаадносін, фізічную і духоўную прыгажосць чалавека і г. д. Зразумела, "на вкус и цвет товарищей нет", эстэтычны ідэал (дакладней – эстэтычны густ) у людзей нават аднаго калектыву ў сім-тым будзе розніцца. Разам з тым намнога больш агульнага, чымрознага, у прадстаўнікоў аднаго сацыяльнага, нацыянальнага асяроддзя, жыхароў адной гістарычнай эпохі. За прыкладамі далёка хадзіць не трэба. Каб пераканацца ў гэтым, дастаткова параўнаць адзенне, манеру трымацца, сямейны ўклад сённяшніх цыган і беларусаў, расійскіх прыгонных сялян XIX стагоддзя, з аднаго боку, і дваран таго часу – з другога, увогуле жыхароў пазамінулага стагоддзя і -- насельніцтва нашага часу. Як падкрэсліваў вядомы рускі філосаф, публіцыст і літаратурны крытык Г. Пляханаў, "*прырода чалавека* робіць тое, што ў яго *могуць быць* эстэтычныя густы і разуменні. *Умовы яго жыцця* вызначаюць сабой пераход гэтай *магчымасці* ў *рэальнасць*; імі вытлумачваецца тое, што дадзены грамадскі чалавек (г. зн. дадзенае грамадства, дадзены народ,

дадзены клас) мае *менавіта гэтыя* эстэтычныя густы і разуменні, а *не іншыя*". Такім чынам, мы маем падставу гаварыць пра сацыяльны, нацыянальны і канкрэтна-гістарычны характар эстэтычнага ідэалу. Ідэалу, які, у прыватнасці, выяўляецца ў творах пісьменнікаў пэўнай эпохі, краіны, сацыяльна-класавага асяроддзя.

Грамадскае прызначэнне літаратуры, апрача ўсяго іншага, -- выконваць і вельмі важную *этнагенетычную* (ад грэч. ethnos – народ і genesis -- нараджэнне) ролю. Пісьменнікі ў сваіх творах (раманах, п'есах, паэмах, вершах і інш.) увасабляюць воблік пэўнага народа, яго духоўны свет, гісторыю, культуру, мову. Яны актыўна садзейнічаюць захаванню гістарычнай памяці, абуджэнню нацыянальнай свядомасці народа. Тым самым майстры мастацкага слова як ніхто іншы дапамагаюць самаідэнтыфікацыі таго ці іншага этнасу, захаванню і перадачы лепшых яго рыс сучаснікам і наступным пакаленням, а таксама -- дзякуючы мастацкаму перакладу – іншанацыянальным супольнасцям. З'яўленне новых выдатных твораў мастацтва (кніг, малюнкаў, кінафільмаў і інш.) адчувальна ўзбагачае духоўны свет нацыі, павышае яе імідж у свеце. Несумненна, імідж Беларусі ў XX ст. узвысілі не толькі гераічная ўсенародная барацьба з нямецка-фашысцкімі захопнікамі, слава беларускіх партызан, сусветнавядомыя дасягненні аўтамабіле- і трактарабудаўнікоў (БелАЗы, МАЗы, трактары "Беларус"), палёты ў космас беларусаў Пятра Клімука і Уладзіміра Кавалёнка. Не меншае значэнне для самаадчування нацыі і яе добрай славы ў свеце мелі і маюць дасягненні ў розных відах мастацтва, у тым ліку творы Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Петруся Броўкі, Максіма Танка, Аркадзя Куляшова, Івана Мележа, Янкі Брыля, Івана Шамякіна, Васіля Быкава і інш. Асабліва вялікую ролю адыгрывае літаратура ў зберажэнні і ўзбагачэнні душы нацыі -- мовы, выпрацоўцы і ўдасканаленні яе літаратурнага варыянту, павышэнні культуры маўлення. Зварот Ф. Багушэвіча ў прадмове да зборніка вершаў "Дудка беларуская" (1894) "Не пакідайце ж нашай мовы беларускай, каб не ўмёрлі!" быў не толькі зваротам да беларусаў, якія ў той час інтэнсіўна паланізаваліся і русіфікаваліся, але і да літаратараў зямлі беларускай, якія найперш і маглі паспрыяць захаванню мовы, а тым самым – і самой нацыі. Бо, як казалі старажытныя латыняне, "Verba volant, scripta manent" – "Словы адлятаюць, напісанае застаецца". Сапраўды, напісанае і надрукаванае пісьменнікамі застаецца. У тым ліку засталіся і творы самога Ф. Багушэвіча, якія абудзілі нацыянальную самасвядомасць Янкі Купалы і Якуба Коласа – асноўных гранільшчыкаў беларускай літаратурнай мовы. А ўжо творчасць народных песняроў (як і іншых

адраджэнцаў: М. Багдановіча, В. Ластоўскага, М. Гарэцкага, Змітрака Бядулі, Алеся Гаруна, А. Луцкевіча, Цішкі Гартнага…) пасадзейнічала нацыянальнаму самавыяўленню беларускага народа, што ўвасобілася ў пачатку XX ст. ва ўзнікненні беларускай дзяржаўнасці, а ў канцы таго ж стагоддзя – у з'яўленні на палітычнай карце свету Рэспублікі Беларусь як самастойнай, незалежнай дзяржавы.

Такім чынам, літаратура актыўна ўдзельнічае ў працэсе нацыязахавання і нацыятворчасці, а ў выніку – і дзяржаватворчасці.

Мастацтва дазваляе рэалізаваць чалавеку свае творчыя здольнасці, якія даюцца яму ад нараджэння. Тым самым яно ажыццяўляе сваё *эўрыстычнае* (ад грэч. heuriskō -- знаходжу) прызначэнне. Мастак, у тым ліку пісьменнік, -- у заўсёдным творчым пошуку. Як хараша выказаўся Максім Танк у сваім “Трактаце аб паэзіі”,

Калі і памру я…
Дык не ад прастуды
Ці нейкай хваробы старэчай,
А проста –
ад смагі слоў новых,
Якіх не хапае
Для новаадкрытых планетаў,
Законаў і формул,
Для нашай сусветнай любві.

Пісьменнікі дзякуючы сваім прыроджаным здольнасцям – празаіка, паэта, драматурга – стварылі цэлы шэраг невядомых раней выдатных літаратурных помнікаў, без якіх, як і без важкіх навуковых адкрыццяў, мы не ўяўляем сёння свайго існавання. Гэта творы аўтараў антычных (Гамер, Арыстафан, Авідзій, Сапфо і інш.), сярэдневяковых (Дантэ, Сервантэс, Лопе дэ Вега, Шэкспір і інш.), часу новага (Бальзак, Міцкевіч, Пушкін, Шаўчэнка і інш.) і навейшага (Максім Горкі, Маякоўскі, Ясенін, Хэмінгуэй, Янка Купала, Якуб Колас, Быкаў і інш.). Калісьці выдатны старажытнагрэчаскі матэматык і механік Архімед пра адкрыцці ім закона гідрастатыкі ўсклікнуў: “Эўрыка!” (“Я знайшоў!”). “Ай да Пушкин! Ай да сукин сын!” – з радасцю выгукнуў вялікі рускі пісьменнік, закончыўшы свайго “Яўгенія Анегіна”. Сапраўды, напісанне выдатных мастацкіх твораў раўназначна выдатнаму навуковаму адкрыццю. Нездарма Нобелеўскія прэміі штогод прысуджаюцца як вучоным, так і пісьменікам. Нездарма не толькі выдатным вучоным, але і пісьменнікам ставяцца помнікі (Аляксандру Пушкіну, Мікалаю Гогалю, Тарасу Шаўчэнку, Івану Франко, Сімяону Полацкаму, Янку Купалу, Якубу Коласу, Максіму Багдановічу і інш.) Больш таго, існуюць помнікі нават

літаратурным героям (Дон Кіхоту і Санча Панса, Гамлету, Тарасу Бульбе, Дзеду Талашу, Сымону-Музыку і інш.).

Мастацтва ў пэўнай ступені выконвае і *прагнастычную* ролю. Пісьменнікі, як правіла, -- людзі не толькі таленавітыя, адукаваныя, але і надзеленыя дарам прадбачання. Гэтае прадбачанне ўвасабляецца ўжо ў характары мастацкай тыпізацыі, калі часам за адзінкавымі фактамі рэчаіснасці пісьменнік бачыць у перспектыве цэлую з'яву, пэўную заканамернасць. Падчас мастакі слова даволі дакладна прадугадваюць час наступлення нейкіх падзей. Так, У. Маякоўскі памыліўся толькі на адзін год, калі задоўга да вядомых расійскіх сацыяльных катаклізмаў 1917 года пісаў: "В огненном кольце революций грядет шеснадцатый год". Праўда, такія факты могуць успрымацца і як выпадковыя супадзенні. Аднак што ўжо несумненна сведчыць пра імкненне і магчымасць мастацтва прагназаваць будучыню, дык гэта наяўнасць фантастычнай літаратуры ў розных яе разнавіднасцях (фантастыка навуковая, прагнастычная, сацыяльна-філасофская), якая зарадзілася яшчэ ў нетрах вуснай народнай творчасці (казкі пра "боты-скараходы", "дыван-самалёт", "каваля Вярнідуба" і г. д.). Так, задоўга да з'яўлення магчымасцей падводнага і паветранага плавання, тэлекамунікацыі, палётаў у космас і інш. пра гэта марылі, пісалі пісьменнікі-фантасты Дж. Свіфт, М. Шэлі, Ж. Верн. Г. Уэлс, А. Азімаў, А. М. Талстой, браты А. і Б. Стругацкія, С. Лем і інш. Несумненна, іх творы не толькі прагназавалі навукова-тэхнічнае развіццё чалавечай цывілізацыі, але ў пэўным сэнсе падштурхоўвалі вучоных да асобных навуковых адкрыццяў. Сацыяльна-філасофская фантастыка ў сваіх жанрах утопіі (ад грэч. u – не і topos -- месца, г. зн. месца, якога няма) і антыўтопіі імкнулася спрагназаваць сацыяльна-палітычнае развіццё чалавецтва. Прадстаўнікі першага жанру (Т. Мор, Т. Кампанела, Э. Беламі, В. Брусаў, І. Яфрэмаў і інш.) імкнуліся паказаць неіснуючае ідэальнае грамадства, без прыватнай уласнасці, са справядлівым, хоць і жорсткім, рэгуляваннем грамадскага і прыватнага жыцця. Пісьменнікі-антыўтапісты (Я. Замяцін, М.Козыраў, А. Платонаў, Ф. Іскандэр і інш.) своеасабліва парадыравалі ўтапічныя ідэі, паказвалі, чым і як можа расплаціцца чалавек за імкненне да "зямнога раю", усеагульнага бясхмарнага шчасця.

Літаратура, як і мастацтва ўвогуле, мае *камунікатыўнае* (ад лац. communication – паведамленне, сувязь) значэнне. Каго з кім і як злучае мастацкая літаратура? Найперш стваральніка літаратурнага твора (пісьменніка) з яго ўспрымальнікамі, адрасатамі (чытачамі, слухачамі, гледачамі). Леў Талстой у эсэ "Што такое мастацтва?" дае сваё вызначэнне мастацтва: "Мастацтва ёсць адзін са сродкаў зносін людзей

паміж сабою… Асаблівасць жа гэтых зносін, што адрознівае яго ад зносін з дапамогай слова, у тым, што словам адзін чалавек перадае другому свае думкі, мастацтвам жа людзі перадаюць адзін аднаму свае пачуцці”. Зразумела, у мове (словах) літаратурна-мастацкіх твораў адначасова арганічна ўвасабляецца не толькі пачуцці, але і думкі. Дзякуючы сродкам інфармацыі (друк, радыё, тэлебачанне, інтэрнет і інш.) тое, **што** і **як** хацеў сказаць пісьменнік, прыблізна ў адзін і той жа час даходзіць да шматлікай аўдыторыі, узбуджаючы ў свядомасці і душах людзей адны і тыя ж думкі і эмоцыі. З другога боку, незаўважна і незалежна адзін ад другога дзякуючы мастацкаму твору (творам) людзі “звязваюцца” паміж сабой, становячыся ў вялікай ступені аднадумцамі. Такім чынам, у выніку рэалізацыі камунікатыўнай мэты пачынаюць дзейнічаць і іншыя мэты і функцыі літаратуры: пазнавальная, выхаваўчая, эстэтычная, этнагенетычная, прагнастычная. Адсутнасць жа літаратурнай камунікацыі па нейкай прычыне (страта рукапісу твора, цэнзурная забарона, недаступнасць сродкаў інфармацыі і інш.) замаруджвае ці ўвогуле выключае магчымасць рэалізацыі і іншых мэт і функцый мастацтва.

Гаворачы пра своеасаблівасць мастацтва, адрозненне яго ад навукі, мы ўжывалі слова “пазнанне”. Гэта прадвызначана канкрэтнай тэмай нашых разваг, супастаўленнем мастацтва, у тым ліку літаратуры, з навукай, якая менавіта *пазнае* навакольны свет. Класічная эстэтыка для абазначэння сутнасці літаратурна-мастацкага пазнання ведае яшчэ тэрміны: “*адлюстраванне”, “выяўленне”, “мадэляванне”*… Аднак якія б тэрміны не ўжываліся, памятаць неабходна адно: літаратура – не калька, не “мёртвы” адбітак рэчаіснасці, не звычайнае люстэркавае адлюстраванне. У той жа час яна -- і не рэальнасць, цалкам адасобленая ад рэчаіснасці, якая не мае з гэтай рэчаіснасцю ніякай сувязі. Мастацкі твор -- пры ўсёй яго часам умоўнасці, фантастычнасці – паўстаў з пэўнай рэчаіснасці і скіраваны на рэчаіснасць сваімі мэтамі і функцыямі. Часам розныя мэты і функцыі (пра якія мы гаварылі вышэй) задзейнічаны ў мастацкім творы не ў аднолькавай ступені, не з аднолькавай сілай. Скажам, у творах дэтэктыўнага жанру напоўніцу рэалізуецца геданістычная функцыя, а некаторыя іншыя (напрыклад, пазнавальная) могуць быць зведзены да мінімуму. У той жа час адна з галоўных мэт гістарычнага рамана – якраз пазнавальная (побач з іншымі). Разам з тым любы твор мастацтва абавязкова ставіць перад сабой эстэтычную мэту. Калі надрукаваны тэкст не прыносіць эстэтычнай асалоды, не выклікае эмоцый, эстэтычнага перажывання, не

выяўляе належнага эстэтычнага ідэалу, то перад намі, відавочна, проста звычайны тэкст (навуковы, дзелавы), а не літаратурны твор. Ці падробка пад літаратурны твор, графаманская патуга на яго. Гісторыя сусветнай літаратуры не ведае ніводнага больш-менш значнага твора, які б не меў эстэтычнага значэння і адначасова не выяўляў тых ці іншых памкненняў чалавечага грамадства, не выконваў тую ці іншую сацыякультурную ролю.

Пытанні для самаправеркі:

1. Як вы можаце акрэсліць аб'ект, прадмет і змест мастацка-эстэтычнага пазнання?

2. Раскажыце пра сродкі навуковага і мастацкага пазнання.

3. Растлумачце сутнасць літаратурнага вобраза як "знаёмага незнаёмца" (В. Бялінскі).

4. Якія мэты і функцыі выконвае ў грамадстве літаратура (як і мастацтва ўвогуле)?

5. Як вы разумееце нацыятворчую і дзяржаватворчую ролю мастацкай літаратуры? Пакажыце гэта на прыкладзе беларускай літаратуры.

2. 2. МАСТАЦТВА І ГРАМАДСКАЕ ЖЫЦЦЁ

2.2.1. Грамадскі воблік пісьменніка. Светапогляд мастака.

Літаратура як форма грамадскай свядомасці не толькі пазнае аб'ектыўную рэчаіснасць, але і сама ўздзейнічае на яе. Яна мае выключныя магчымасці для таго, каб паказаць жыццё людзей, паводле слоў Максіма Горкага, "у бесперапынным руху, у дзеянні, у бясконцых сутыкненнях паміж сабой, у барацьбе класаў, груп, адзінак". Літаратура імкнецца выразіць думкі, перажыванні сучаснікаў, іх інтарэсы, спадзяванні, памкненні. Пісьменнік выбірае з масы з'яў і падзей жыцця тое, што найбольш яскрава выявіць яго думкі. Але ён не можа тварыць так, як яму захочацца, без уліку праўды жыцця, логікі развіцця падзей, без залежнасці ад прадмета пазнання, часу, таго матэрыялу, які ён па-мастацку выяўляе ў сваім творы. Рэчаіснасць можа адлюстроўвацца ў ім з большай або меншай ступенню праўдзівасці, можа аказацца і ўвогуле скажонай. Усё залежыць ад светапогляду пісьменніка, яго грамадскай свядомасці, ідэйнай скіраванасці.

Кожны творца разлічвае, што зробленае ім будзе мець грамадскі водгук, акажацца хоць кім-небудзь успрынятым. Няхай сабе напачатку гэта будзе нехта адзін: сябра, таварыш па службе, каханая жанчына. Мець грамадскае прызнанне неабходна кожнаму, хто ўсведамляе сябе творцам, хоча данесці да іншых тое, што хвалюе яго, вымушае падзяліцца думкамі, пачуццямі, уражаннямі ад убачанага, перажытага. Кожны від мастацтва валодае такімі канкрэтнымі функцыямі, як пазнавальная, выхаваўчая, эстэтычная, камунікатыўная, этнагенетычная, якія непасрэдна звязаны з успрыняццем твора рэцэпіентам, кантактамі паміж ім і аўтарам. Але перш, чым будзе нешта створана ў любым відзе мастацтва, перш чым грамадства ўспрыме твор, яно спачатку само паўплывае на асобу мастака, паспрыяе яго нараджэнню, выспеліць яго талент, дасць яму дарогу ў жыццё. Творца нараджаецца ў грамадстве, яго здольнасці да пэўнага віду мастацтва павінны быць некім заўважаны, падтрыманы, ды і ён сам не можа адбыцца як мастак, калі не ўспрыме назапашанае яго папярэднікамі, народам, калі не будзе ў яго пакліканння да таго, каб паслужыць грамадству сваім талентам. Вось чаму асабліваe значэнне мае светапогляд мастака, вось чаму ці не кожны з тых, хто ўзняўся да вяршынь у сваёй творчасці, з удзячнасцю ўспамінае пра тое, што паспрыяла яе вытокам. Рэчаіснасць, якая акружае кожнага чалавека з самага яго нараджэння, рознымі сваімі праявамі спрыяе фармаванню пэўных поглядаў на навакольны свет, паступова надае яму сістэму асабістых перакананняў, ідэалаў, светабачанне і светаўспрыманне.

Працэс фармавання мастака заўсёды звязаны з канкрэтна-гістарычнымі абставінамі. На абуджэнне здольнасцей, развіццё таленту ўплывае многае – месца і час нараджэння, асяроддзе, сям'я, фізічныя і псіхічныя асаблівасці, сярод якіх -- памяць, развітае ўяўленне, воля да працы, набытыя веды і жыццёвыя ўражанні, здароўе, уплыў успрынятых відаў мастацтва (для пісьменніка – фальклору, прачытаных кніг), адоранасць, адносіны да першых крокаў у мастацкай творчасці, спрыяльныя або неспрыяльныя сацыяльныя ўмовы, магчымасці для развіцця здольнасцей, маральная і матэрыяльная падтрымка. Стымуламі да творчасці могуць быць жаданне выказацца, эмацыянальныя, патрыятычныя парывы, схільнасць да славалюбства, суперніцтва, а часам -- толькі задавальненне ад працэсу і вынікаў творчай працы. Усе яны звязаны з самавызначэннем і самасцвярджэннем мастака ў грамадстве.

Грамадскі і эстэтычны ідэал мастака мае не толькі канкрэтна-гістарычны, але і класавы, нацыянальны характар. Кожны талент праяўляецца, расцвітае або гіне ў працэсе дзейнасці ў пэўнай дзяржаве, ён заўсёды належыць свайму народу, сваёй нацыі. Працэс фармавання

светапогляду творчай асобы звязаны з яго маральна-этычнымі, сацыялагічнымі, філасофскімі, а часта і з рэлігійнымі пошукамі, вызначэннем каштоўнасных арыенціраў, патрэбнасцю ўсвядоміць сябе ў свеце, выявіць свае грамадзянскія схільнасці. Ад гэтага залежыць тое, якім будзе пафас творчасці, ідэйная скіраванасць мастака, выбар тэматыкі і праблематыкі яго твораў.

Творчыя няўдачы некаторых пісьменнікаў часта бываюць звязанымі з супярэчнасцямі ў іх светапоглядзе. Неакрэсленыя, няўстойлівыя погляды, ідэалы, перакананні аўтара прыводзяць да стварэння супярэчлівых характараў. Такімі аказаліся вобразы Базарава з “Отцов и детей” І. Тургенева, Марка Волахава ў “Обрыве” М. Ганчарова, Платона Каратаева ў “Войне и мире” Л. Талстога. Памылковыя грамадска-палітычныя погляды пісьменніка могуць праявіцца пад уплывам пэўных зрухаў у грамадстве, асабліва ў пару змен у дзяржаўным ладзе краіны, рэвалюцый, калі ломіцца звыклы лад жыцця. Каб усвядоміць, што адбылося, разабрацца ў падзеях, непрадузята ацаніць новае, многім бывае патрэбен вялікі адрэзак часу.

2.2.2. Ідэйнасць літаратуры.

Светапогляд мастака, сфарміраваны ў грамадскім жыцці, пад уплывам рэчаіснасці, жыццёвага вопыту, у сваю чаргу ўплывае на тое, з чым ён сам прыходзіць да тых, каму хоча прысвяціць свой талент. У творчасці пісьменнікаў, блізкіх па светапогляду, выяўляецца зближэнне ці супадзенне іх творчых памкненняў, ідэйных пазіцый. Маральна-этычныя, эстэтычныя, філасофскія, сацыялагічныя, рэлігійныя ўяўленні пісьменніка непазбежна выяўляюцца ў тэматыцы, праблематыцы, пафасе, ідэйнай скіраванасці яго творчасці. Ідэйнасць звязана са светапоглядам мастака, абумоўлена яго адносінамі да рэчаіснасці. Галоўную думку, ідэю мастацкага твора пісьменніку падказвае тое, што было глыбока перажыта ім. *Мастацкая ідэя – гэта абагульняючая эмацыянальная вобразная думка, якая пакладзена ў аснову твора.* Мастацкая ідэя, ідэйнасць вызначаюць і свядомую схільнасць асобы да пэўнай сістэмы перадавых поглядаў, ідэалаў свайго часу. Лепшыя ўзоры з напісанага класікамі сусветнай літаратуры ствараліся на падставе глыбока прагрэсіўнай ідэі, якая падпарадкоўвала сабе як іх змест, так і форму. Наяўнасць глыбокай ідэі стварае магутны стымул для творцы. “Трэба, каб выспела думка, выспела настолькі, каб вы гарэлі ёй, плакалі над ёй, каб яна атручвала вам спакой”, – пісаў Л. Талстой. У мастацтве і літаратуры ідэйнасць з’яўляецца крытэрыем ацэнкі якасці мастацкіх твораў паводле сацыяльнай значнасці яго праблематыкі і мастацкай ідэі,

зместу. Мастацкія ідэі ў творчасці могуць быць розныя, яны класіфікуюцца паводле іх тыпалогіі: *сацыяльныя, палітычныя, маральна-этычныя, рэлігійныя, нацыянальна-патрыятычныя.* Аўтарская ідэя часцей за ўсё супадае з аб'ектыўнай ідэяй твора, але можа часам і разыходзіцца з ёй з-за таго, што матэрыял твора, паміма волі аўтара, выяўляе памылковасць установак пісьменніка. Абсалютна безыдэйных твораў не бывае. Ідэя можа быць або свядома схаванай, замаскіраванай, або выступаць у лёгкаважнай форме, як нешта нязначнае, не вартае ўвагі.

Літаратура – адна з важнейшых форм ідэалагічнага ўздзеяння. Нездарма на яе развіццё заўсёды звяртаюць увагу і спрабуюць падпарадкаваць свайму ўплыву, сваім мэтам палітычныя дзеячы, кіраўнікі дзяржаў. Ідэалагізацыя як працэс прымусовага падпарадкавання грамадскай свядомасці афіцыйным ідэалагічным канцэпцыям і ўстаноўкам уладных структур, навязванне дзеячам культуры, творцам пэўных ідэалагічных поглядаў і стэрэатыпаў заўсёды мела месца ў дзяржавах, якія прытрымліваліся не дэмакратычных, а таталітарных метадаў кіраўніцтва. Масам унушалася ідэя ахвярнасці ў імя будучага, падпарадкаванне асабістых інтарэсаў інтарэсам партыі, дзяржавы. Але і ў краінах нават з развітай дэмакратыяй назіраюцца і цяпер спробы навязваць свае маральныя і ідэйныя устаноўкі не толькі ўнутры краіны, але і "экспартаваць" іх за свае межы. Сродкі масавай інфармацыі, асабліва Інтэрнэт, тэлебачанне, кіно, радыё, садзейнічаюць сёння надзвычай імкліваму росту культурных кантактаў народаў. Пры гэтым часта з замежжа прыўносяцца і не самыя лепшыя здабыткі іншанацыянальнай культуры, якія аказваюць шкоднае ўздзеянне на культуру айчынную. Таму ў многіх дзяржавах робяцца захады, каб не дапусціць распаўсюджання заведама злачынных твораў, накіраваных на распальванне расавай, рэлігійнай, нацыянальнай варожасці, прапаганды амаральных, шкодных для грамадства ўчынкаў. Іншая справа культурная акумуляцыя – дадаванне новых элементаў да існуючай культуры, працэс яе ўзбагачэння нечым прагрэсіўным са здабыткаў іншых грамадстваў. А вось займацца культурнай экспансіяй у карыслівых мэтах, спробы ўстанавіць пад выглядам глабалізацыі адзіны "новы парадак" ва ўсіх дзяржавах свету, ці хаця б у некаторых з іх, – задума заганная. Яе ўжо спрабавала ажыццявіць фашысцкая Германія з яе прэтэнзіяй на панаванне "вышэйшай расы" арыйцаў. Шавінізм, расізм, неафашызм не зжылі сябе, іх ідэалогія яшчэ праяўляе сябе, у тым ліку і ў сферы культуры, літаратуры.

У цяперашні час назіраецца і адваротная з'ява – прапаганда дэідэалагізацыі як грамадства ў цэлым, так і яго культуры. Яе адэпты

заклікаюць далучыцца да даброт спажывецкага грамадства і “цывілізацыі адпачынку”. У такім спажывецка-геданістычным варыянце прапаноўваецца развівацца і мастацкай творчасці. Небывалы размах набыла масавая нібыта мастацкая прадукцыя, а на самай справе -- “творчасць” нізкапробная, безгустоўная. Праз літаратуру, кіно, тэлебачанне ідзе часам апашленне самага святога для чалавека, разбурэнне маральных устояў, высмейванне высокіх узораў творчасці, ачарненне нацыянальнай гісторыі. Асабліва прыкметна гэтыя з’явы праявіліся ў шэрагу краін, якія раней уваходзілі ў склад СССР. Пад выглядам абнаўлення, адмовы ад негатыўных праяў у грамадскім жыцці нядаўняга мінулага ішло свядомае разбурэнне і таго добрага, што ў ім было. Распальваецца нацыянальная варожасць, часам за кошт самаўзвелічэння адной нацыі над іншымі ўзрошчваецца разнавіднасць нацыяналізму, блізкая да фашызму.

Страта духоўных, гуманістычных арыенціраў згубна адбіваецца на мастацкай творчасці. Ю. Бораў у сваёй кнізе “Эстэтыка” так характарызуе сённяшнюю сітуацыю ў мастацтве: “Цяпер гуманістычна арыентаванае мастацтва набывае двух праціўнікаў, якія падточваюць і разбураюць гуманістычныя каштоўнасці чалавецтва. З аднаго боку, гэта сацыяльная абыякавасць, эгацэнтрызм асобы, якая святкуе гістарычнае вызваленне ад кантролю дзяржавы і склала з сябе ўсе абавязкі перад грамадствам, карысталюбства неафітаў “рынкавай эканомікі”. З другога боку, гэта лявацка-люмпенскі экстрэмізм абяздоленых карумпаванай і няўмелай дэмакратыяй, што прымушае людзей азірацца на сацыялістычныя каштоўнасці мінулага з іх статкавым калектывізмам, які знішчае асобу. Развіццё грамадства, яго ўдасканаленне павінны ісці праз чалавека, у імя асобы”.

Развіццё мастацкай літаратуры звязана і з пераемнасцю ідэй як заканамернай з’явай у працэсе грамадскага руху ад мінулага да будучага. Пытанне аб адносінах мастацтва да грамадскага жыцця яшчэ з часоў антычнасці мела вялікае значэнне. Яго вырашэнне зводзілася да двух процілеглых думак: або мастацтва пазнае жыццё, каб палепшыць яго, прыстасаваць да патрэб чалавека, або яно існуе дзеля самога мастацтва. Сёння яскрава бачна, што ідэйнасць процілеглая безыдэйнасці, фармалізму, дэкадэнству, тэорыі “мастацтва для мастацтва”. *Быць ідэйным у мастацтве азначае актыўна ажыццяўляць яго выхаваўчую ролю ў інтарэсах грамадства*. Дэідэалагізацыя ў мастацтве прыводзіць да адрыву творцы ад народа, засяроджанасці яго на тэмах і праблемах, далёкіх ад інтарэсаў грамадства, надзённых пытанняў часу. У той жа час празмерная ідэалагізацыя творчасці, якая ў

некаторыя перыяды гістарычнага развіцца падтрымлівалася нават дзяржавай, прыводзіць да скажэння рэчаіснасці ў мастацкіх творах, тэндэнцыйнасці ў яе асвятленні.

2.2.3. Грамадзянскасць мастака.

Грамадзянскасць у мастацтве ўвасабляе тыя якасці і ўласцівасці паводзін творцы, якія праяўляюцца ў яго здольнасці або гатоўнасці актыўна ўдзельнічаць у справах дзяржавы, падтрымліваць яе сваёй творчасцю, адстойваць яе ідэалы. Літаратура як форма грамадскіх адносін мае грамадзянскі характар. Звычайна творчая асоба, выхаваная ўсім ладам сямейнага і грамадскага жыцця, з дзяцінства надзеленая пэўнымі маральна-этычнымі і грамадскімі ўяўленнямі, выступае і ў сваёй творчасці як прыхільнік таго ладу, у межах якога давялося з'явіцца на свет і жыць. Але часта негатыўныя праявы ў жыцці дзяржавы, дзейнасці яе кіраўнікоў, усвядомленыя творцам, пабуджаюць яго выступіць у абарону справядлівасці, словам і справай уключыцца ў барацьбу супраць існуючых парадкаў. Такога роду дзейнасць аацэньваецца як з'ява пазітыўная. Негатыўныя ж тэндэнцыі ў дзейнасці мастака-грамадзяніна могуць выявіцца ў яго папулізме, канфармізме або ў сервільнасці – ліслівым дагаджанні ўладзе, кіраўнікам дзяржавы. Грамадзянскасць мастака супрацьлеглая апалітычнасці, сацыяльна-палітычнай індыферэнтнасці, абыякавасці да палітыкі і грамадзянскіх абавязкаў. Яна бачыцца ў выразным патрыятызме, палітычнай актыўнасці, удзеле пісьменніка ў пэўных акцыях грамадства не толькі словам, але і непасрэднай працай у радах якой-небудзь партыі, згуртавання.

Пытанне аб грамадзянскасці ў творчасці хвалявала многіх пісьменнікаў, асабліва тых, хто імкнуўся пісаць пра надзённыя праблемы свайго часу, зыходзячы з пэўных светапоглядных крытэрыяў. Разуменне грамадзянскасці мастака Пушкіным выявілася ў многіх яго вершах. Аляксандр Пушкін выступаў супраць рэакцыйных для яго часу напрамкаў у літаратуры, супраць прыдворнай эстэтыкі класіцызму, якая патрабавала услаўлення існуючага ладу, супраць тых, хто захапляўся ўсім іншаземным, і тых, хто адстойваў патрыярхальныя устоі даўніны. Выказванні М. Някрасава аб літаратуры і мастацтве, як і яго вершы, таксама непарыўна звязаны з яго поглядамі на грамадзянскасць літаратуры, яе сацыяльную ролю. "*Будь гражданин! Служа искусству, для блага ближнего живи…"*, -- заклікаў М. Някрасаў у вершы "Поэт и гражданин". "Любоў да айчыны, -- пісаў ён у адным са сваіх артыкулаў аб літаратуры, -- заключаецца перш за ўсё ў глыбокім, страсным і

небясплённым жаданні яму дабра і асветы, у гатоўнасці несці яму на алтар грамадзянскі набытак і само жыццё; у гарачым спачуванні ўсяму добраму ў ім і ў высакародным абурэнні супраць таго, што запавольвае шлях да ўдасканалення”. Творчасць класікаў беларускай літаратуры Янкі Купалы, Якуба Коласа, Багдановіча, Гарэцкага была прасякнутай ідэяй служэння свайму народу. Творчая і грамадзянская дзейнасць у іх непадзельна спалучаліся.

У філасофіі, эстэтыцы і тэорыі літаратуры яшчэ ў XIX стагоддзі ўзніклі ідэі *класавасці і тэндэнцыйнасці* мастацтва. Сапраўды, свядома ці несвядома, кожны творца адлюстроўвае жыццё з пазіцый пэўнага класа сучаснага яму грамадства, пераважна таго, у якім ён узгадаваўся. Але прымяненне паняцця класавасці ў адносінах да культуры абмяжоўвае ўяўленне пра пазіцыю, якую займае творчая асоба. Нават і раней прызнавалася, што часта чалавек, выхаваны ў ідэалогіі пануючага класа, станавіўся абаронцам класа прыгнечанага, абараняў ідэалы, якія былі чужымі таму саслоўю, да якога ён сам належаў. У якасці прыкладаў прыводзілася грамадзянская пазіцыя дваран: Аляксандр Пушкін як антаганіст у адносінах да царызму, прыхільнік дзекабрыстаў; Мікалай Някрасаў, які выступаў выразнікам ідэй рэвалюцыйных дэмакратаў; Леў Талстой з яго “мужыцкім дэмакратызмам”; Аляксей Талстой, які стаў прыхільнікам камуністычнай ідэі. У перыяды рэзкіх змен у сацыяльным ладзе многія выхадцы з класаў, якія панавалі да перамен, станавіліся на бок класаў, якія выступалі з новых пазіцый. Паняцце грамадзянскасці дазваляе усвядоміць сутнасць адносін мастака да сучаснай яму грамадзянскай супольнасці. Галоўнае для вызначэння грамадскіх поглядаў пісьменніка – яго творчасць. Яго ідэйная пазіцыя выразна бачна ў напісаных ім творах.

Грамадзянскасць пазіцыі мастака праявілася даўно, яшчэ пры рабаўласніцкім ладзе. Яна яскрава відаць у адносінах тагачаснага творцы да існаваўшых тады парадкаў у дзяржаве, нораваў, ідэй, у выбары персанажаў, у сацыяльных сімпатыях і антыпатыях аўтара. Арыстафан у сваіх камедыях “Коннікі”, “Лісістрата” высмейваў заганы грэчаскіх гараджан, крытыкаваў афінскіх філосафаў-дэмагогаў, узнімаў свой голас супраць войнаў. Грэчаскі паэт Гіпанакт у сваіх вершах асуджаў прадстаўнікоў “вышэйшых класаў”, багацеяў, нават багоў папракаў у тым, што яны апякуюцца знаццю, але не звяртаюць увагі на бедных. І ў далейшым, у Сярэднявеччы, у эпохі Адраджэння, Асветніцтва, ажно да сённяшніх дзён грамадзянская скіраванасць творчасці любога пісьменніка заўсёды яскрава выяўляецца Прычым не толькі пры адлюстраванні ім сацыяльных з’яў. Грамадзянская пазіцыя творцы

накладвае адбітак і на эстэтычнае ўспрыняцце жыцця. Ідэалы прыгажосці, адносіны ў сям'і, каханне таксама падаюцца па-рознаму, у залежнасці ад сімпатый і антыпатый аўтара, яго светапогляду. Нават, здавалася б, поўнасцю індыферэнтнае, адасобленае апісанне падзей у мастацкім творы ўсё ж дазваляе выявіць пазіцыю аўтара, яго сімпатыі і антыпатыі ў адносінах да персанажаў. І сам выбар форм творчасці, арыентаванасць на пэўныя жанры паказвае, на каго разлічана напісанае.

Часам прадстаўнікі таго ці іншага віду мастацтва заяўляюць аб сваіх нібыта абыякавых адносінах да грамадскіх спраў, дзяржаўнага ладу, існуючых ідэалагічных установак. Аднак у грамадстве не можа быць "чыстых" ідэй, вольных ад рознага роду ўплываў. Так, французскі пісьменнік XIX стагоддзя Флабэр адмаўляў творчасці ў грамадскай ролі, прапаведваў ідэю "чыстага мастацтва", лічыў, што для мастака існуе адзінае выйсце: жыць у "вежы са слановай косці". У той жа час сам жа і прызнаваў, што "цвікі ягоных ботаў" ўвесь час прыцягвалі яго да зямлі. Нямецкі паэт Ф. Фрэйлiграт у вершы "З Іспаніі", напісаным у 1841 годзе, таксама скарыстаў сімвал вежы "больш высокай, чым вышка партыі", для абгрунтавання сваёй надкласавай пазіцыі ў творчасці. Аднак адсядзецца ў "вежы" нікому з прадстаўнікоў самых розных відаў творчасці так і не ўдалося, ім даводзілася так ці інакш кантактаваць з грамадствам, вызначацца ў сваіх стаўленнях да яго. Больш таго, многія актыўна ўключаліся ў грамадскую дзейнасць, палітычную барацьбу, падтрымліваючы які-небудзь лагер не толькі ў творчасці, але часам і непасрэдным удзелам у парламенцкай дзейнасці, судовых працэсах, баявых дзеяннях. І ўлады звярталі ўвагу на дзейнасць асабліва актыўных змагароў за праўду і справядлівасць. Так, у фашысцкай Германіі палілі кнігі, знішчалі карціны няўгодных гітлераўскаму рэжыму творцаў, а іх саміх кідалі ў канцлагеры, знішчалі або вымушалі выехаць за межы краіны.

Крытыка эстэтычных канцэпцый "чыстага мастацтва", "мастацтва для мастацтва", у якіх дэкларавалася самамэтнасць мастацкай творчасці, яе незалежнасць ад палітыкі і сацыяльных умоў, з асаблівай палемічнай сілай разгарнулася ў XIX стагоддзі. "Няма навукі для навукі , няма мастацтва для мастацтва, усе яны існуюць для грамадства, для надання высакароднасці, для ўзвышэння чалавека, для яго ўзбагачэння ведамі і матэрыяльнымі зручнасцяі жыцця" , – слушна сцвярджаў Някрасаў.

2.2.4. Партыйнасць мастацтва.

Са з'яўленнем у грамадстве палітычных партый, груповак, рухаў узнікла праблема партыйнасці мастацкай і публіцыстычнай літаратуры

як сведчанне прыналежнасці мастака слова да ліку прыхільнікаў і сяброў, або непрымірымых антаганістаў, а то і ворагаў тых ці іншых грамадскіх груповак. Партыйнасць пісьменніка выключае яго падтрымку іншых партый, публікаванне ў іх друкаваных органах, канфармізм у поглядах, выказваннях і дзеяннях.

Партыйнасць мастацкай літаратуры разам з класавасцю ў савецкіх падручніках па літаратуразнаўству разглядаліся як галоўныя, вызначальныя катэгорыі. У тагачасных студэнтаў, школьнікаў яны не выклікалі ніякай зацікаўленасці: партыя была адна, камуністычная, а класавая барацьба здавалася нечым далёкім, адышоўшым у гістарычнае мінулае. Работа У.Леніна "Партыйная арганізацыя і партыйная літаратура", якую тады паўсюдна вывучалі і часта цытавалі, разумелася не толькі як кіраўніцтва да дзеяння для ўсіх пісьменнікаў і журналістаў, але і як аснова для асуджэння буржуазнай літаратуры Захаду. Партыйнасць у разуменні Леніна павінна выяўляцца ў тым, што літаратар не проста выяўляе сваю класавую пазіцыю, а свядома ставіць свой талент на службу таго класа, які ён падтрымлівае, актыўна змагаецца за яго інтарэсы. Работа павінна была дапамагчы ачысціць шэрагі палітыкаў-бальшавікоў, многія з якіх выступалі ў друку як публіцысты, ад тых, хто займаў пазіцыі канфармізму, двурушніцтва, згодніцтва.

Мэта, дзеля якой была ў 1905 годзе напісана работа Леніна, – неабходнасць размежавання журналістаў і палітыкаў, што былі носьбітамі камуністычных ідэй, з прыхільнікамі іншых палітычных партый (меншавікі, эсэры, бундаўцы), якія таксама мелі свае друкаваныя органы. Гэтая мэта ў выніку перамогі Кастрычніцкай рэвалюцыі, устанаўлення ў краіне панавання адной партыі, партыі камуністаў, стала неактуальнай. Але і ў далейшым прынцып партыйнасці навязваўся мастацкай практыцы, стаў сродкам ідэалагічнага і арганізацыйнага кіравання не толькі працай журналістаў, пісьменнікаў, але і культурай увогуле. Работа Леніна пастаянна скарыстоўвалася для вытлумачэння метаду сацыялістычнага рэалізму, які скіроўваў пісьменнікаў на падтрымку намаганняў камуністычнай партыі Савецкага Саюза выхоўваць грамадзян краіны ў духу толькі адной ідэалогіі, камуністычнай, на змаганне супраць "ворагаў камунізму". Свабода творчасці разумелася як свабода пісаць толькі ў духу ідэй правячай партыі. Усіх тых, хто пісаў не ў духу камуністычнай партыйнасці чакаў незайздросны лёс: ім перашкаджалі друкавацца, іх кнігі забаранялі. У часы культу асобы Сталіна нямала пісьменнікаў было рэпрэсіравана, саслана ў канцэнтрацыйныя лагеры, расстраляна. Тыя, хто не хацеў

паступіцца сваімі маральнымі прынцыпамі, пайсці насуперак сваім перакананням і ўспрыняць ідэі сацыялізму і камунізму, не мог займацца творчай працай. Такія пісьменнікі звычайна звярталіся да мастацкага перакладу, гістарычнай, дзіцячай літаратуры, або скарыстоўвалі ў творчасці “эзопаву мову”, падтэкст, намёк.

Нельга не адзначыць, што ва ўмовах сённяшняй шматпартыйнасці, наяўнасці розных палітычных груповак, рухаў, непасрэдны ўдзел у якіх прымаюць і творчыя асобы, праблема партыйнасці творцаў зноў стала надзённай. Як праўрадавыя, так і апазіцыйныя партыі маюць свае газеты, часопісы, выдаюць кнігі. У шэрагах розных партый ёсць пісьменнікі і журналісты. Канфармізм, двурушніцтва, згодніцкая пазіцыя пісьменнікаў ці журналістаў выглядаюць і сёння неэтычна і выклікаюць непрыхільнасць да іх. Як і раней, як і заўсёды, заангажаванасць пісьменніка, журналіста можа быць толькі праўдай, сацыяльнай справядлівасцю, сумленным служэннем народу.

2.2.5. Тэндэнцыйнасць у мастацтве.

Ідэйнае асэнсаванне пісьменнікам характараў, якія ён выводзіць у сваіх творах, эмацыянальная афарбаванасць, суб’ектыўнасць у асвятленні падзей вызначаюць накіраванасць творчасці, якая называецца *тэндэнцыйнасцю*. Абсалютна аб’ектыўных твораў не бывае, кожны мастак выяўляе сваю жыццёвую пазіцыю, з якой і зыходзіць, абмалёўваючы рэчаіснасць. Але тэндэнцыйнасць бывае рознай. Адно -- палкая абарона прагрэсіўных поглядаў, інтарэсаў сваёй дзяржавы, народа, барацьба за справядлівасць. Другое – актыўная абарона аджылага, таго, што перашкаджае новаму, больш прагрэсіўнаму. Такая тэндэнцыйнасць скажае аб’ектыўнасць мастацкай ідэі твора, адмоўна ўплывае на яго эстэтычную вартасць. Тэндэнцыйнасць, прычым адкрытая, была дэкларавана тэорыяй сацыялістычнага рэалізму. Але яна дэкларавалася для ўхвалення літаральна ўсяго, што ажыццяўляла ў сваёй дзейнасці камуністычная партыя. Нават найменшая крытыка ў галіне кіравання дзяржавай, яе ідэалагічных установак (у прыватнасці, жорсткай барацьбы з рэлігіяй, з прыватнай уласнасцю, недапушчэнне ў эканоміцы рынкавых адносін і г.д.) не дапускалася. Крытыка ўсяго гэтага ў мастацтве тады-сяды праяўлялася, і праяўлялася таксама ў тэндэнцыйнасці, толькі прыхаванай. Яна выказвала сябе ў разнастайных жанрах сатыры, грамадзянскай лірыкі, сацыяльнай фантастыкі, антыўтопіі. Часам тэндэнцыйнасць выяўлялася і ў асаблівай эмацыянальнай афарбоўцы твора, яго пафасе.

Грамадзянскае служэнне мастака слова патрабуе ад яго асаблівай усхваляванасці, павышанай эмацыянальнасці выказвання, якая атрымала назву *пафас творчасці*. Паняцце "пафас" мае некалькі значэнняў. Яно трактуецца і як уласцівасць мастацкага ўвасаблення твора, яго танальнасць, у чым збліжаецца з такімі эстэтычнай катэгорыі, як "трагічнае", "высокае". Пафас мастака заснавальнік рускай літаратурнай крытыкі Бялінскі тлумачыў як "ідэю-страсць", якая валодае творцам, вызначае накірунак яго дзейнасці. У цяперашні час паняцце "пафас" звязваюць з чыста эмацыянальнай афарбоўкай, танальнасцю твора ў цэлым або яго частак, замяняюць яго паняццямі "модус мастацкасці", "тып аўтарскай эмацыянальнасці". Асабліва яскрава выяўляецца ў мастацкай літаратуры патрыятычны, грамадзянскі пафас (гл. пра гэта ў раздзеле 3.4.4.).

2.2.6. Народнасць мастацтва.

Паняцце аб партыйнасці да нядаўняга часу звязвалася яшчэ і з народнасцю. Лічылася, што толькі прыхільнік камуністычных ідэй можа пісаць, выяўляючы думкі, інтарэсы, ідэалы грамадзян дзяржавы, народа. На гэтай падставе не траплялі ў друк творы, у якіх ахоўнікі непарушнасці сваіх дагматаў бачылі адступленне ад адзіна правільных на іх думку камуністычных поглядаў. Народнасць літаратуры, як і народнасць усіх відаў мастацтва, і сёння таксама трактуецца па-рознаму. Некаторыя тэарэтыкі лічаць, што такога паняцця ўвогуле не павінна існаваць, бо ўсё, што ўспрымаецца народам, і ёсць народнае, што "ненародных" твораў не бывае. Іншыя лічаць народным тое мастацтва, якое даступна разуменню большасці людзей, а не адным спецыялістам, эстэтам, абмежаванаму колу "знатакоў".

Між тым пытанне аб народнасці творчасці здаўна хвалявала многіх пісьменнікаў, крытыкаў, мастацтвазнаўцаў, філосафаў. Пра народнасць першымі загаварылі асветнікі XVIII стст. Дзідро, Лесінг, Русо, выступаючы з крытыкай класіцызма. Асветнікі змагаліся за дэмакратызацыю літаратуры, супраць апісання жыцця выключна тытулаваных асоб, правадыроў, багоў. Пра народнасць літаратуры пісалі дзекабрысты, разважанні аб ёй сустракаюцца ў Пушкіна, Гогаля, Някрасава, Бялінскага, Шаўчэнкі, Якуба Коласа, Янкі Купалы, Гарэцкага. Аляксандр Пушкін выступаў супраць атаясамлівання народнасці з чыста этнаграфічнымі, бытавымі апісаннямі. "Клімат, спосаб праўлення, вера даюць кожнаму народу асаблівую фізіяномію, якая больш або менш адлюстроўваецца ў паэзіі. Ёсць лад мыслення і адчуванняў, ёсць процьма звычаяў, павер'яў і прывычак, якія належаць выключна якому-небудзь народу", – зазначаў ён. Вісарыён Бялінскі сцвярджаў, што сапраўды

народны мастак павінен перадаць у сваіх творах нацыянальны характар, асаблівасці духоўнага жыцця народа, яго быту і звычаяў, умець адлюстраваць народны погляд на падзеі і з'явы жыцця, заклікаў не змешваць народнасць з прастанароднасцю. "Чыста рускую народнасць патрэбна шукаць не толькі ў сачыненнях, у якіх змест запазычаны з жыцця ніжэйшых і неадукаваных класаў", – пісаў ён. Максім Гарэцкі заўважаў у сучаснай яму беларускай літаратуры "пэўную адарванасць ад народна-нацыянальных, народна-бытавых асаблівасцей, што так цяжка бывае зразумець, ці гэта беларускае сялянскае жыццё, ці гэта жыццё сялян у Расіі або ў Польшчы, толькі апісанае беларускаю моваю"…

Якія ж крытэрыі вызначаюць народнасць літаратуры? Іх многа, але важнейшыя з іх – праўдзівае ўзнаўленне жыцця нацыі, ажыццёўленае ў адпаведнасці з духам часу, эпохі, актуальнасць паказаных у творы падзей і характараў для чытача, іх тыповасць, высокая эстэтычная вартасць мастацкага тэксту, падмацаваная даступнасцю і дэмакратызмам зместу. Аднак даступнасць не павінна падмяняцца спрошчанасцю, прымітывам, актуальнасць – стварэннем модных аднадзёнак, праўдзівасць – натуралізмам.

2.2.7. Нацыянальнае і інтэрнацыянальнае ў мастацтве.

З народнасцю цесна звязана яшчэ адна эстэтычная катэгорыя, што мае дачыненне і да літаратурнай творчасці – нацыянальнае. Які твор можа лічыцца нацыянальным? У чым праяўляюцца нацыянальныя асаблівасці літаратуры? Гэтыя пытанні таксама здаўна хвалявалі прадстаўнікоў творчага цэху розных народаў. Нацыянальная спецыфіка мастацкай літаратуры залежыць ад глыбіні пранікнення ў жыццё свайго народу, праўдзівае асвятленне вызначальных тэндэнцый яго развіцця, апісанне нацыянальных характараў і асаблівасцей таго ці іншага народу. Такое разуменне нацыянальнага выказваў Бялінскі: "Паэт можа быць і тады нацыянальным, калі апісвае зусім староннi свет, але глядзіць на яго вачыма сваёй нацыянальнай стыхіі, вачыма ўсяго народа, калі адчувае і гаворыць так, што яго суайчыннікам здаецца, нібы гэта адчуваюць і гавораць яны самі".

Сапраўдны народны твор павінен ўсебакова і глыбока паказваць нацыянальныя характары. У многіх нацыянальных літаратурах ёсць вобразы, якія яскрава ўвасабляюць нацыянальныя характары. У французаў гэта д' Артаньян і Кала Бруньён, у фламандрцаў – Ціль Уленшпігель, у чэхаў Швейк, у палякаў – Заглоба. У расіян гэта Яўгеній Анегін і Таццяна Ларына, Андрэй Балконскі і Наташа Растова, у беларусаў – Міхал і Антось, Паўлінка, Васіль Дзятлік і Ганна Чарнушка.

Найбольш багатыя шэдэўрамі літаратуры народы маюць нават не па аднаму тыповаму нацыянальнаму герою. Іх любяць, імі захапляюцца пакаленне за пакаленнем, ім ставяць помнікі. Некаторыя персанажы ўзнімаюцца да так званых “вечных вобразаў” – тыповых выразнікаў адметных рыс характару, уласцівых усяму чалавецтву У іх агульначалавечае перадаецца праз нацыянальнае. Лепшыя рысы нацыянальнага характару ўвасабляюцца пісьменнікамі ў вобразах, якія з асаблівай сілай узнаўляюць унутраны свет, думкі, учынкі, выклікаюць асацыяцыі з добра знаёмым, пазнавальным. Часта сама рэчаіснасць дапамагае творцу, які здольны бачыць за адзінкавым характэрнае, дае яму магчымасць знайсці ў жыцці прататыпаў, якія адлюстроўваюць непаўторныя нацыянальныя рысы.

Нацыянальную адметнасць кожнаму народу дае і гісторыя яго развіцця, станаўлення яго як нацыі. Менталітэт нацыі можа праяўляцца і ў характэрных асаблівасцях фальклору, выбары своеасаблівых форм выяўлення зместу, жанрах і жанравых разнавіднасцях мастацкіх твораў. Усе ведаюць, што хоку нарадзіліся ў Японіі, рубаі – на Усходзе, віралэ – у Францыі, быліны – на Русі, лімэрык – у Ірландыі, санет – у Італіі. З цягам часу ў выніку ўзаемных сувязей народаў і літаратур многія нацыянальныя формы творчасці распаўсюджваюцца па ўсім свеце.

Адным з істотных элементаў нацыянальнай спецыфікі літаратурнага твора з’яўляецца мова, на якой ён напісаны. Мова кожнага народу мае непаўторную адметнасць, у ёй пэўным чынам адбіваецца адметнасць, непаўторнасць рыс кожнай нацыі. Але адной толькі мовы недастаткова для вызначэння нацыянальнай спецыфікі твора. Тарас Шаўчэнка, Франко, Айтматаў, Быкаў пісалі і па-руску, некаторыя з рускіх пісьменнікаў-дысідэнтаў пераходзілі на іншую мову, але ад гэтага ніхто з іх не страціў сваёй нацыянальнай адметнасці.

Нацыянальная своеасаблівасць мастацтва з’яўляецца яго вызначальнай адметнасцю. Разам з тым у лепшых творах нацыянальных пісьменнікаў сваё, роднае выступае ў непарыўнай сувязі з тэндэнцыямі развіцця ўсяго чалавечага грамадства. Творчасць выдатных прадстаўнікоў нацыянальных літаратур выходзіць за межы сваіх краін, робіцца набыткам усёй сусветнай культуры. Інтэрнацыяналізм сусветнай культуры, літаратуры выяўляецца ў падтрымцы творцамі перадавых ідэй свайго часу, ідэй раўнапраў’я, узаемнай павагі і незалежнага развіцця розных нацый, агульначалавечых маральных і эстэтычных каштоўнасцей. Інтэрнацыяналізм супрацьпастаіць касмапалітызму – ідэалогіі, якая прапаведуе адмову ад патрыятызму, нацыянальных традыцый у сваёй культуры.

2.2.8. Мастацкасць літаратуры.

Што такое мастацкасць? Як адрозніць высокамастацкі літаратурны твор ад нізкапробнага, халтурнага, графаманскага? Ці ёсць у мастацкасці аб’ектыўныя крытэрыі? Гэтыя пытанні пастаўлены даўно, яны і сёння актуальныя. Мастацкасць літаратурнага твора трактуецца ў літаратуразнаўстве досыць шырока. Яна можа абазначаць і проста далучанасць твора да сферы мастацтва, і як праяўленне высокага майстэрства, таленту ў абмалёўцы падзей і пачуццяў пісьменнікам, паказчык іх дасканаласці. Высокамастацкі твор заўсёды гарманічна спалучае ў сабе інфармацыйнасць і эмацыянальнасць, вызначаецца арганічным адзінствам формы і зместу. Прыгажосць, ісціна, дабро – тры састаўныя часткі мастацкасці. Рускі філосаф А. Лосеў звязваў паняцце мастацкасці з наяўнасцю глыбока і ўсебакова раскрытага вобраза: “Усялякі сапраўды мастацкі вобраз ніколі не разумеецца намі як рацыянальная сума якіх-небудзь дыскрэтных прыкмет, а як штосьці жывое, з глыбіні чаго б’е неўтаймаваная крыніца і чаго мы не можам адразу ахапіць сваімі рацыянальнымі метадамі. Мастацкае ёсць тое, на што ніколі нельга наглядзецца, колькі б мы на яго ні глядзелі. А гэта значыць, як бы глыбока мы не ўспрымалі мастацкі вобраз, у ім заўсёды застаецца штосьці незразумелае і невычэрпнае, хвалюючае нас кожны раз, як толькі мы ўспрымаем гэты вобраз”.

Яшчэ адной важнай прыкметай мастацкасці літаратурнага твора з’яўляецца дасканаласць яго формы, гарманічнасць пабудовы, а таксама выдатнае валоданне пісьменнікам мовай. Не абмінаюць даследчыкі пры вызначэнні мастацкасці і такога паняцця, як стыль, разумеючы яго як сукупнасць усіх складнікаў, што ўплываюць на эстэтычную якасць твора. А яшчэ зноў даводзіцца вяртацца да ідэйнасці, як да стрыжня, на якім трымаецца мастацтва. Яшчэ Чарнышэўскі звярнуў увагу на сувязь паміж ідэйнасцю і мастацкасцю: ”Толькі твор, у якім увасоблена ісцінная ідэя, бывае мастацкім, калі форма дасканала адпавядае ідэі. Для рашэння апошняга пытання патрэбна паглядзець, ці сапраўды усе часткі і падрабязнасці выцякаюць з асноўнай яго ідэі. Якой бы мудрагелістай або прыгожай ні была сама па сабе вядомая падрабязнасць – сцэна, характар, эпізод, – але калі яны не служаць паўнейшаму выяўленню асноўнай ідэі твора, яна шкодзіць яго мастацкасці”.

Сапраўды мастацкі твор – гарманічны, у ім усё зладжана, усё да месца. Бывае часам цяжка, а то і немагчыма апісаць, у чым праяўляецца яго дасканаласць, хараство. Не заўсёды вытлумачальнай бывае і немастацкасць. Асабліва тады, калі знешне ў творы ўсё выглядае

прыстойна, калі нібыта вытрыманы ўсе асаблівасці формы і зместу, але няма душы, няма нечага таго, што даступна толькі таленту або генію. Спрактыкаванаму літаратурнаму рэдактару, крытыку лёгка растлумачыць пачынаючаму паэту, у чым недахопы яго вершаў, адзначыўшы пэўныя агрэхі: парушэнне рытму, няўдалыя рыфмы, неадпаведнасць ва ўжыванні слоў, але часам немагчыма растлумачыць графаману, чаму напісанае ім далёкае ад мастацтва, калі ён досыць удала скапіраваў ўзоры нейкай творчасці, але не ўдыхнуў у сваю падробку той божай іскры, якая запальвае агонь мастацкасці. Не проста і масаваму чытачу разабрацца ў масе кніг, якія сёння прапануе рынак, зарыентавацца ў сваім выбары. Тут павінен даць падказку вопыт выхавання, жыццёвы вопыт. Вопыт чытання набываецца не адразу.

Умець адрозніць сапраўды мастацкі твор ад імітацыі мастацтва, падробкі пад яго, як ніколі важна сёння, калі назіраецца абвальная дэградацыя літаратуры, зніжэнне эстэтычных крытэрыяў, адмова ад высокіх ідэалаў у імя пагоні за хвіліннай выгодай, лёгкай славай, імклівым узбагачэннем. Масавая літаратура, якая дамінуе цяпер на кніжным рынку ва ўсім свеце, здольная дэвальваваць у свядомасці чытача высокія эстэтычныя крытэрыі ацэнкі мастацкага твора. Але трэба спадзявацца, што не яна, а сапраўды высокамастацкія, дасканалыя творы будуць арыенцірам для тых, хто хоча атрымаць ад чытання сапраўдную асалоду.

Пытанні для самаправеркі:

1. ***Як грамадства ўплывае на фармаванне светапогляду пісьменніка?***
2. ***Як вы разумееце паняцце “мастацкая ідэя”?***
3. ***Які змест укладваецца ў паняцце “грамадзянскасць”?***
4. ***Чаму пытанні грамадзянскасці і партыйнасці з’яўляюцца сёння актуальнымі?***
5. ***Раскрыйце змест паняцця “народнасць”.***
6. ***Што вызначае нацыянальную своеасаблівасць літаратуры?***

4. Вызначце паняцце “мастацкасць літаратурнага твора”.

2.3. ЛІТАРАТУРА ЯК ВІД МАСТАЦТВА

2.3.1. Вытокі літаратуры

Літаратура, як і іншыя віды мастацтва, зарадзілася ў першабытным сінкрэтычным (нерасчлянёным) мастацтве, якое было цесна звязана з магіяй, рытуалам і міфалогіяй. На думку выдатнага рускага гісторыка і тэарэтыка літаратуры XIX ст. Аляксандра Весялоўскага, станаўленне літаратуры як віду мастацтва адбывалася праз вылучэнне з першабытнага абрадавага хора эпасу, лірыкі і драмы як літаратурных родаў. Дзеянні абрадавага хора першабытных народаў уяўлялі сабой рытуальныя гульні-скокі, у якіх целарухі суправаджаліся спевамі-воклічамі радасці або смутку. З воклічаў найбольш актыўных удзельнікаў хора (запявал-карыфеяў) выраслі ліра-эпічныя песні (канцілены), якія з часам адасобіліся ад абраду. Такім чынам, перашапачатковай формай уласна паэзіі стала ліра-эпічная песня. На аснове такіх песень пасля сфарміраваліся эпічныя аповеды. З воклічаў уласна хора вырасла лірыка (спачатку групавая, калектыўная), якая з часам таксама вылучылася з абраду. А з абмену рэплікамі паміж хорам і запяваламі ўзнікла драма, якая, у адрозненне ад эпасу і лірыкі, атрымаўшы самастойнасць, захавала ўвесь сінкрэтызм абрадавага хора.

Тэорыя паходжання літаратурных родаў, прапанаваная А. Весялоўскім у яго фундаментальнай працы “Гістарычная паэтыка”, пацвярджаецца мноствам вядомых сучаснай навуцы дадзеных з жыцця перашабытных народаў. Несумненна паходжанне драмы з абрадавых дзеянняў: скокі і пантаміма паступова ўсё больш актыўна суправаджаліся словамі ўдзельнікаў абрадавага дзеяння. Разам з тым, у тэорыі А. Весялоўскага не ўлічана, што эпас і лірыка маглі фарміравацца і незалежна ад абрадавага дзеяння. Так, міфалагічныя казанні, на аснове якіх замацоўваліся празаічныя легенды, сагі і казкі, узнікалі па-за хорам. Яны не спяваліся ўдзельнікамі масавага абраду, а апавядаліся кім-небудзь з прадстаўнікоў племені. Лірыка таксама магла фарміравацца па-за абрадам. Лірычнае самавыражэнне ўзнікала ў вытворчых (працоўных) і бытавых адносінах перашабытных народаў. Такім чынам, існавалі розныя шляхі фарміравання літаратурных родаў і літаратуры як віду мастацтва. І абрадавы хор быў адным з іх.

2.3.2. Літаратура і фальклор

Перш чым з’явіліся ўласна літаратурныя эпічныя або лірычныя творы, чалавецтва атрымала ў спадчыну ад архаічных часоў старажытныя вусныя віды і жанры – замовы, працоўныя песні, казкі, загадкі, прыказкі і прымаўкі, якія складаюць аснову жанрава-відавой сістэмы фальклору розных народаў свету. Гэта дало падставы вучоным разглядаць вусную народную творчасць (ці фальклор) у якасці папярэдніка ўласна літаратурнай мастацкай творчасці. Аднак і сёння лічыць фальклор асновай мастацкай літаратуры як выразна індывідуальнай аўтарскай творчасці не зусім карэктна.

Фальклор і літаратура ўтвараюць адзіную прастору слоўнага мастацтва, але гэта дзве, хоць і блізкія, але розныя мастацкія сістэмы, два розныя спосабы творчасці:

1) фальклор і літаратура старажытнага перыяду маюць розныя жанравыя сістэмы. Напрыклад, замовы, песні, прымхліцы, загадкі – у фальклоры, а хронікі, словы, летапісы, аповесці – у старажытнай літаратуры;

2) фальклор першасны ў дачыненні да літаратуры, але не лепшы і не горшы за яе. Вышэйшыя дасягненні вуснай народнай творчасці могуць быць суаднесены з эстэтычнымі каштоўнасцямі літаратуры. Старажытная літаратура, як і літаратура пазнейшага часу, многім фальклору абавязана. Пад час свайго нараджэння літаратура атрымала ў спадчыну ад фальклору адпаведныя структуры, выпрацаваныя ў фальклоры:

- апазіцыю верш – проза;
- прынцыповую схему сюжэта “завязка – развіццё дзеяння – развязка”, звязаную з вырашэннем лакальнага канфлікту;
- практычна ўсе прынцыпы стварэння мастацкага вобраза (структуру метафары, прынцып метаніміі, сімвал, эпітэт, іронію, гратэск, гіпербалу, літоту);

3) мова фальклору і літаратуры належыць розным дыскурсам. Аднак у розныя перыяды гістарычнага развіцця яны ўзаемадзейнічалі з рознай ступенню інтэнсіўнасці:

- эпоха Сярэдневечча: у летапісах часта сустракаюцца пераказы народных абрадаў, гулянняў, легенд; у “Слове пра паход Ігаравы” выкарыстоўваюцца выразныя сродкі паэтыкі, характэрныя для фальклору (плач Яраслаўны і інш.).
- Новы час: літаратуру характарызуе працэс дэмакратызацыі, што зрабіў яе свецкай. Прыблізна ў гэтых час дэмакратызацыя праходзіла і ў фальклоры. Адначасова

фарміруецца кантавая культура – рэлігійная (псальмы) і свецкая (канты), у стварэнні якой прымаюць удзел і духавенства, і свецкія аўтары. Пад уплывам царквы названыя творы трапляюць “у народ”, пачынаюць перадавацца з вуснаў у вусны, набываючы фальклaрызаванае гучанне;

- эпоха Асветніцтва і рамантызму: стасункі паміж фальклорам і літаратурай адбываюцца на ўзроўні распрацоўкі фальклорных вобразаў, матываў, сюжэтаў, стылізацыі “пад фальклор”, пад “міфалагічнае” (творчасць братоў Грым, А. Міцкевіча, В. Дуніна-Марцінкевіча і інш.). Так з’явілася ў навуцы паняцце “фальклaрызм” – другасная форма існавання фальклору. Ён з’яўляецца адным з фактараў станаўлення нацыянальных літаратур, у прыватнасці беларускай, з іх адметным поглядам на свет, стылістыкай, сістэмай персанажаў (напрыклад, купалаўскі Машэка, “Дзікае паляванне караля Стаха” У. Караткевіча і інш.);
- эпоха рэалізму: у XIX ст. атрымлівае жыццё неаміфалагізм – фальклорна-міфалагічная плынь, якая выкарыстоўваецца для паглыблення сацыяльна-філасофскага зместу літаратурных твораў. Гэта дазволіла пашырыць маштабы падзей і разглядаць іх у кантэксце праблем быцця (“Апошняя пастараль” А. Адамовіча). Фальклорныя рэмінісцэнцыі, цытаты – гэта выключна прыналежнасць літаратуры, таму што яны набываюць у аўтарскіх творах новую семантыку (творы Янкі Купалы і Якуба Коласа, Лесі Украінкі і Т. Шаўчэнкі, М. Жукоўскага і М. Гогаля і інш.).

2.3.3. Спецыфіка мастацтва

Слова мастацтва шматзначнае (існуе больш за 50 азначэнняў). Літаратуразнаўцы пад “мастацтвам” маюць на ўвазе мастацкую дзейнасць, а таксама тое, што з’яўляецца яе вынікам (твор). У разуменні творчасці мастацтва было адмежавана ад мастацтва ў больш шырокім значэнні (як уменне, майстэрства, рамяства) у XIX ст. Ужо Г. Гегель падкрэсліваў прынцыповую розніцу паміж па-мастацку зробленымі рэчамі і творамі мастацтва.

Мастацтва як адно са з’яў грамадскай свядомасці характарызуюць наступныя ўласцівасці:

1). *Наяўнасць творчага, стваральнага пачатку*. Творчасць – гэта ініцыятыўная адухоўленая дзейнасць людзей у імя стварэння, захавання і ўзбагачэння існуючых каштоўнасцей. Творчы пачатак прысутнічае амаль

што ва ўсіх сферах і формах грамадскай свядомасці (рэлігія, права, філасофія, навука, мараль, палітыка), уключаючы паўсядзённыя размовы. Аднак найбольш поўна творчыя імпульсы рэалізуюцца ў сферах гарамадска значымай дзейнасці: навуковай, вытворча-тэхнічнай, дзяржаўна-прававой, філасофскай, мастацкай. Не выпадкова мастацтва называюць мастацкай творчасцю.

2). *Узаемасувязь трох аспектаў*: эстэтычнага, пазнавальнага і светасузіральнага:

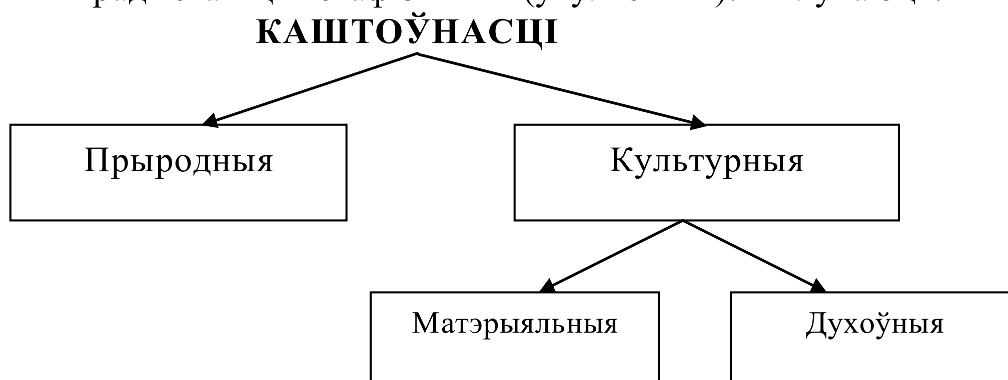
а) эстэтычны аспект: сфера мастацтва – гэта ўзніклыя ў выніку творчых намаганняў людзей творы, прызначаныя для эстэтычнага ўспрыняцця. Эстэтычнае (у старажытнасці) – тое, што ўспрымаецца пачуццямі (зрокам і слыхам). Іншымі словамі, усё, што стваралася рамеснікамі (амфара, музычная арфа і інш.), мела утылітарна-практычнае прызначэнне, г.зн. стваралася для эксплуатацыі (амфара – для захоўвання і транспарціроўкі аліўкавага масла ці віна; арфа – каб на ёй гралі і г.д.). Атрымліваецца, што прыгажосць і практыцызм для старажытных людзей аб'ядноўваліся ў адно. Паступова, да XIX ст., афармілася новае ўяўленне пра эстэтычнае, пад якім сталі разумець *асаблівы род эмацыянальна-крытычнага засваення рэчаіснасці*. Эстэтычная дзейнасць – гэта сузіранне адзінкавых прадметаў, якія разумеюцца як нешта закончанае і цэласнае. Як "спрацоўвае" закон эстэтычнай дзейнасці на прыктыцы? Прывядзем прыклад: уявіце, што вы знаходзіцеся ў карціннай галерэі і перад вамі – пяць карцін на сцяне. Каб зразумець, што на іх адлюстравана, вам неабходна ўглядзецца ў кожную паасобку, – так спрацоўвае закон адзінкавасці ўспрыняцця. Калі б вы прыйшлі ў майстэрню да мастака і пачалі ўспрымаць незакончаную карціну, зразумець яе сэнс не было б аніякай магчымасці, таму што карціна ўяўляе сабой толькі накід, – так спрацоўвае закон закончанасці ўспрымаемага. Нарэшце, успрыняцце кожнай з карцін па фізічных магчымасцях нашага арганізма адбываецца спачатку поўнасцю, а пасля "паглыбляецца" ў дэталі, – так працуе закон цэласнасці ўспрымаемага;

б) пазнавальны аспект: мастацтва пазнае свет праз сферу пачуццяў, эмацыянальнага, духоўнага і з дапамогай мастацкага вобраза. Аднак у якой ступені гэта пазнанне адэкватна самой рэчаіснасці? Мастацтва – не фатаграфаванне, а ўзнаўленне, мадэляванне рэчаіснасці з пэўнага пункту гледжання. У гэтым праяўляецца наступны,

в) светасузіральны аспект мастацкай творчасці (ці аспект аўтарскай суб'ектыўнасці): у творы рэчаіснасць змадэлявана не поўнасцю, не ўсе яе бакі, а толькі пэўны аспект, выбраны пэўныя падрабязнасці, дадзена канкрэтнае асвятленне, ацэнка мадэлюемага аўтарам, яго свядомасцю. І

нават калі ў творы рэчаіснасць будзе змадэлявана абсалютна, на нашу думку, даставерна, “як у жыцці”, усё роўна трэба памятаць пра “крывізну люстэрка”, якое адлюстроўвае, напрыклад, ваш выгляд. У люстэрку вы бачыце не самі сябе, як вам падаецца, а толькі ваша адлюстраванне, таму што люстэрка – прадмет, зроблемы са шкла пэўнай таўшчыні. Метавіта таму яно валодае крывізной адлюстравання. У творы такой крывізной з’уляецца свядомасць аўтара.

3). *Мастацтва звязана з аксіялогіяй* – вучэннем пра каштоўнасці. Каштоўнасць – гэта тое, што валодае пазітыўнай значнасцю. Яна можа быць рэальным прадметам ці метафізічным (уяўляемым). Вылучаюць:



Прыродныя каштоўнасці – гэта рэкі, азёры, паветра, карысныя выкапні, горы і г.д.

Культурныя – гэта ўсё тое, што было створана чалавекам, а не прыродай. Да матэрыяльных культурных каштоўнасцей адносяць і звычайныя прадметы, якія ствараюцца для патрэб людзей, і творы мастацтва (з улікам мастацкай функцыі). Духоўныя культурныя каштоўнасці – гэта катэгорыі ўяўляемыя: напрыклад, дабрыня, спачуванне, любоў, прыгажосць, усе катэгорыі маральнасці.

4). *Мастацкасць* у шырокім сэнсе як катэгорыя, якая выражаецца праз:

а) уключанасць твора ў сферу мастацтва;

б) паслядоўнае і яскравае раскрыццё ў творы рыс і асаблівасцей мастацтва. Мастацкасць прысутнічае там, дзе аўтар поўнасцю раскрыў свой талент, вырашыў творчыя задачы, пазітыўна значымыя для культуры дадзенага народа і ўсяго чалавецтва.

2.3.4. Падзел мастацтва на віды

Падзел мастацтваў на віды адбываецца на аснове элементарных, фармальных прыкмет твораў. У свой час Арыстоцель казаў, што “творы мастацтва адрозніваюцца сродкамі перайманння”. Межы паміж відамі мастацтва вызначаюцца формамі, спосабамі мастацкага выражэння (у

слове, у бачных адлюстраваннях, у гуках і інш.). Іншымі словамі, матэрыяльны носьбіт вобразнасці ў кожнага віда мастацтва свой, спецыфічны. У адпаведнасці з гэтым крытэрыем – *паводле сродку вобразнага пазнання (мадэлявання) рэчаіснасці* – жывапіс разглядаюць як мастацтва фарбы і ліній, скульптуру, архітэктуру, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва – як мастацтвы матэрыялу – так званыя рэчыўныя мастацтвы, музыку – як мастацтва гуку, літаратуру – як мастацтва слова, пантаміму і харэаграфію – як мастацтва рухаў. Выдзялюць сінтэтыныя віды мастацтва: кіно, тэатр – як мастацтвы слова, руху, гуку і інш.

Паводле прыкметы сувязі з рэчаіснасцю мастацтвы падзяляюцца на выяўленчыя (літаратура, скульптура, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, жывапіс маюць прадметны характар, паколькі адлюстроўваюць прамыя сувязі з рэчаіснасцю: тут мадэлююцца персанажы, падзеі, прадметы, настроі і г.д.), экспрэсіўныя (непрадметныя: музыка, пантаміма, харэаграфія, архітэктура, абстрактны жывапіс мадэлююць агульны характар перажывання па-за яго прамых сувязей з рэчаіснасцю) і сінтэтычныя (кіно, тэатр аб’ядноўваюць абодва аспекты – прадметнасці і экспрэсіі).

Паводле суаднесенасці ў часе і прасторы вылучаюць мастацтвы прасторавыя (жывапіс, графіка, скульптура, архітэктура, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва), часавыя (літаратура, музыка, харэаграфія) і прасторава-часавыя (тэатр, кіно, цырк, тэлебачанне).

З другой паловы ХХ стагоддзя, дзякуючы развіццю тэхнікі, з традыцыйнымі і сінтэтычным відамі мастацтва пачынае канкурыраваць тэлебачанне. Блакітны экран уладарна захоплівае сваімі здабыткамі глядацкую аўдыторыю, і ўжо ў канцы ХХ стагоддзя тэарэтыкі мастацтвазнаўства прызнаюць за ім права называцца тэлевізійным мастацтвам. У гэтым плане відавочныя сувязі мастацтва з асобнымі відамі спорту (фігурнае катанне, сінхроннае плаванне, мастацкая гімнастыка і інш.), цыркавымі прадстаўленнямі, рэлігійнымі песнапевамі, дзяржаўна-палітычнымі відовішчамі (афіцыйныя парады, карнавальныя шэсці і інш.). Ва ўсіх названых відах немастацтваў ляжыць вызначальная рыса мастацтва – наяўнасць творчага, ствральнага пачатку, памножаная на функцыянальнасць дзеля дасягнення пэўнай мэты з дапамогай выкарыстання здабыткаў традыцыйных і сінтэтычных відаў мастацтваў.

2.3.5. Сутнасць літаратуры

Матэрыяльны носьбіт вобразнасці ў літаратуры – слова, якоя атрымала вуснае і пісьмовае ўвасабленне. У сувязі з гэтым літаратуру называюць мастацтвам слова. Паспрабуем даказаць гэта.

Мастацкая славеснасць шматпланавая. У яе складзе вылучаюць два бакі:

1) вымышленая прадметнасць, вобразы "неславеснай" рэальнасці;

2) уласна маўленчыя канструкцыі. Апошні аспект літаратуры прадстаўлены праз:

а) слова як сродак мадэлявання рэчаіснасці (= матэрыяльны носьбіт вобразнасці), як спосаб адлюстравання неславеснай рэальнасці;

б) слова як прадмет мадэлявання (некаму належаць выказванні і некага характарызуюць);

в) слова як аб'ект мадэлявання (уласна лексічныя сродкі мовы);

г) у адрозненне ад іншых выяўленчых (прадметных) і экспрэсіўных відаў мастацтваў, у літаратуры чалавек – істота, якая гаворыць (канкурэнцыю тут складаюць сінтэтычныя віды мастацтваў, якія заключаюць у сабе літаратурную аснову). У творах сустракаюцца выказванні персанажаў на філасофскія, рэлігійныя, палітычныя, гістарычныя тэмы. Дзякуючы такім выказванням, літаратура прама засвойвае працэсы мыслення людзей і іх эмоцыі, захоўвае іх духоўныя і інтэлектуальныя адносіны, што не дадзена "неславесным" мастацтвам.

2.3.6. Нярэчыўнасць вобразаў у літаратуры. Славесная пластыка

Спецыфіка выяўленчага (прадметнага) пачатку ў літаратуры прадвызначана тым, што слова з'яўляецца ўмоўным знакам, яно не падобнае на прадмет, які абазначае. Славесныя карціны, у адрозненне ад жывапісных, скульптурных, тэатральных, з'яўляюцца нярэчыўнымі. Іншымі словамі, у літаратуры прысутнічае выяўленчасць (прадметнасць), але няма прамой нагляднасці адлюстраванняў. Звяртаючыся да бачнай рэальнасці, пісьменнік можа даць толькі яе ўскоснае, апасродкаванае ўзнаўленне. Пісьменнікі звяртаюцца да нашага ўяўлення, а не да прамога ўспрыняцця.

Нярэчыўнасць слоўнай тканкі вызначае выяўленчае багацце літаратурных твораў. Тут, па словах Лесінга, вобразы "могуць знаходзіцца адзін каля аднаго ў велізарнай колькасці і разнастайнасці, не перашкаджаючы адзін аднаму, што не можа быць з рэальнымі рэчамі ці нават з із матэрыяльнымі ўзнаўленнямі". Літаратура валодае бязмежна шырокімі выяўленчымі (інфарматыўнымі, пазнаваўчымі) магчымасцямі, таму што словам можна абазначыць усё, што знаходзіцца вакол чалавека.

Так, Г. Гегель называў славеснасць “усеагульным мастацтвам, здольным у любой форме распрацоўваць і выказваць любы змест”.

З’яўляючыся нярэчыўнымі і пазбаўленымі нагляднасці, славесна-мастацкія вобразы разам з тым апелююць да зроку ўспрымальніка. Дадзены бок літаратураных твораў называецца славеснай пластыкай. Жывапісанне слова арганізуецца найбольш па законах успамінаў пра бачанае, чутае, аязальнае, абаняльнае. Адпаведна, у кожнага чытача ў свядомасці будуць намаляваны розныя інтэр’еры, партрэты персанажаў, пахі страў і інш., хаця апісаны яны будуць для ўсіх аднолькава, у залежнасці ад таго, які ўласны жыццёвы вопыт мае чытач. У гэтым сэнсе літаратура – “люстэрка другога жыцця” відочнай рэальнасці, а менавіта – знаходжання яе ў чалавечай свядомасці. Славеснымі творамі замацоўваюцца ў большай ступені суб’ектыўныя рэакцыі на прадметны свет, чым самі прадметы як непасрэдна бачныя.

Пластычнаму пачатку на працягу стагоддзяў надавалася ледзьве не вырашальнае значэнне. З часоў антычнасці паэзію нярэдка называлі “жывапісам, які гучыць” (а жывапіс – “нямой паэзіяй”). Як свайго рода “пераджывапіс”, у якасці сферы апісанняў бачнага свету, разумелася паэзія класіцыстамі XVII–XVIII стст. Тым не менш у літаратурных творах не менш значныя і непластычныя пачаткі вобразнасці: сфера псіхалогіі, думкі персанажаў, лірычных герояў, апаведачоў, якія ўвасабляюцца ў дыялогах і маналогах. З цягам часу менавіта гэты бок “прадметнасці” славеснага мастацтва ўсё больш высоўваўся на першы план. На памежжы XIX–XX стст. вучоныя прытрымліваліся меркавання Лесінга, які выступаў супраць эстэтыкі класіцызму: “Паэтычная карціна зусім не павінна абавязкова служыць матэрыялам для карціны мастака”.

Аднак жывапісанне словам сябе далёка не вычарпала. Аб гэтым сведчаць творы І.Буніна, У.Набокава, М.Прышвіна, Я.Брыля, І.Пташнікава, Н.Муракамі і інш.

2.3.7. Слова і вобраз

Зразумець дзеянне слова і, у прыватнасці, паэзіі можна толькі ў тым выпадку, калі мы зможам зразумець ўласцівасці самога слова.

Адносіны гаворачага да выкарыстоўваемых слоў двухбаковае. Па-першае, да значнай часткі гэтых слоў ён адносіцца амаль такім чынам, як дзіця, якое ўпершыню знаёміцца з іх гукамі і значэннем. Мы гаворым дзіцяці, указваючы на рэчы ці іх адлюстраванні: гэта *хата, лес, соль, сыр*. Дзіця па нашых указаннях, але самастойна складае сабе адпаведныя вобразы і паняцці. Мы спецыяльна ці неспецыяльна не дазваляем яму лічыць па-іншаму, ці назваць, напрыклад, *хату лесам, соль сырам*; але

звычайна, нават пры жаданні, не можам растлумачыць, чаму *соль* не называецца *сырам*, і наадварот. Адзінае тлумачэнне: так кажуць, так гаворыцца здавён. Такім чынам, у гэтых выпадках пад уплывам падання (традыцыі) значэнне непасрэдна і неўсвядомлена прымыкае да гуку.

Па-другоае, да другой часткі слоў мы адносімся больш актыўна: выкарыстоўваем такія словы ў пераносным, вытворным сэнсе ці ўтвараем ад іх новыя, і аснова такога дзеяння будуць мець вынік. І тым больш яскравы, хаця б мы і не былі ў стане даць ім тлумачэнне. Напрыклад, калі мы кажам: я *тут* (ці *ў гэтай справе, у гэтым коле думак*) "дома", ці "*я тут (як) у лесе*", "*чым далей у лес, тым больш дроў*", "*колькі ваўка не кармі, ён усё роўна ў лес глядзіць*". У апошнім прыкладзе "у лес" значыць прыблізна тое ж, што "выгнаць", ці у бок, супрацьлеглы хатняму, сяброўскаму, сімпатычнаму, і гэта значэнне адлюстравана, ці, кажучы псіхалагічным тэрмінам, прадстаўлена прыкметай, узятай са значэння "у лес". Усялякае ўдачнае даследаванне этымалогіі неяскравага слова прыводзіць да адкрыцця ў ім такога ўяўлення, якое звязвае гэта слова са значэннем папярэдняга слова і гэтак далей у недасягальную глыбіню стагоддзяў.

Такое меркаванне прапанаваў знакаміты рускі славіст А. Патабня, які ў сваіх "Нататках па тэорыі славеснаснасці" сфармуляваў разуменне прыроды слова-вобраза. "Усялякае стварэнне новага слова тварае разам з новым значэннем і новае ўяўленне. Таму можна сказаць, што першапачаткова ўсялякае слова складаецца з трох элементаў: адзінства членападзельных гукаў, ці *знешняга знака значэння*; *уяўлення*, ці *ўнутрага знака значэння*, і самога *значэння*. Іншымі словамі, у наяўнасці *знак значэння*: як гук і як ўяўленне". Гук і значэнне назаўсёды застаюцца абавязковымі ўмовамі існавання слова, а ўяўленне губляецца. Гэта тлумачыцца наступным: пры дапамозе слова здзяйсняецца пазнанне. Пазнанне ёсць сутыкненне разам пазнаваемага (Б) з раней пазнаным (А), параўнанне Б з А пры дапамозе прыкметы, агульнай і першаму і другому, узятай з А, прыкметы, якую мы абазначым *а*. Жыццё слова заключаецца ў яго выкарыстанні, ці ў прыцягненні да новых выпадкаў. Пры гэтым колькасць прыкмет Б павялічваецца і іх сувязь паміж сабой замацоўваецца; прыкмета, якая ўваходзіць у Б, напрыклад *б''*, ужо прымыкае не непасрэдна да *а* і А, а праз *б', б''*. Такім чынам, *а* ў ліку прыкмет Б становіцца неістотнай. Гаворачы не зацікаўлены ва ўзнаўленні гэтага *а*, хутчэй наадварот, яно яму перашкаджае. Таму *а* ўсё радзей і радзей уваходзіць у свядомасць і, нарэшце, знікае, разам з чым Б, як спелы плод, які вырас з А, адрываецца ад яго і з дапамогай атрыманых ад іх уяўленняў *б', б'', б'''* становіцца асновай для

ўтварэнняў В, Г і да т.п. Прыкладам можа служыць утварэнне шэрагу значэнняў *защита* (Б) ад *щит* (А).

Тое ж адбываецца з вобразам. Вобраз замяняе множнае, складанае, цяжкаўлоўнае па аддаленасці, неяскравасці нечым адносна адзінкавым ці простым, блізкім, пэўным, наглядным. Такім чынам, свет мастацтва складаецца з адносна малых і простых знакаў вялікага свету прыроды і чалавечага жыцця. У галіне паэзіі гэта мэта дасягаецца складанымі творамі ў сілу таго, што яна дасягаецца і асобным словам. З названых асаблівасцей слова вынікаюць такія яго рысы, як рытмічнасць, музычнасць, эўфанічная выразнасць, экспрэсіўнасць.

2.3.8. Пісьменнік як адзін з асноўных стваральнікаў, узбагачальнікаў і захавальнікаў "душы народа" – яго мовы

Найбольш важнай нацыянальнай прыкметай літаратуры як віду мастацтва з'яўляецца мова – матэрыял і інструмент любога пісьменніка. Менавіта па мове адрозніваюцца асобныя нацыянальныя літаратуры (беларуская, руская, англійская і г.д.). Дзякуючы мове літаратура з'яўляецца найбольш нацыянальным відам мастацтва.

Доля пісьменніцкай працы, аддадзенай мове, асабліва вялікая, таму што пісьменнік аперыруе сродкамі паэтычнай мовы, пастаянна абапіраючыся на вопыт свайго нарда. "Першаэлементам літаратуры з'яўляецца мова – асноўная зброя яе і – разам з фактамі, з'явамі жыцця – матэрыял літаратуры" (Максім Горкі).

Мова пісьменніка выконвае не толькі камунікатыўныя, але і экспрэсіўныя функцыі. Жывое маўленне звычайна выражае значна больш інфармацыі, чым яна ўласна абазначае. Дзякуючы заключаным у ёй выразным момантам (стылістычным, інтанацыйным і інш.), раскрываецца сапраўдны канкрэтны сэнс маўлення. Істотную ролю тут адыгрывае тлумачэнне, інтэпрэтацыя гэтых выразных момантаў, якія раскрываюць той больш ці менш прыхаваны, унутраны сэнс, што надае ім гаворачы.

Пісьменнік не выкарыстоўвае пасіўна тыя выразы, якія ён чуе ў паўсядзённым жыцці. Рабіць так – значыць займацца *маўленчым фатаграфізмам*, натуралістычна капіраваць тое, што ёсць у рэчаіснасці. У такім паўсядзённым маўленні шмат выпадковага і нехарактэрнага; мастак павінен пазбавіцца ад абодвух гэтых элементаў са свайго маўлення і імкнуцца да *тыпізаванага мадэлявання рэчаіснасці*. Тыпізацыя маўлення адбіваецца на любым з бакоў паэтычнай структуры: пры дапамозе тыпізаванага маўлення пісьменнік характарызуе сваіх

персанажаў, і нават невялікія памылкі пры гэтым могуць перайсці ў памылковае мадэляванне чалавечых характараў.

Толькі ў выніку працяглай і напружанай працы пісьменнік здольны авалодаць *сродкамі моўнай выразнасці*. Каб выконваць камунікатыўныя функцыі, маўленне пісьменніка павінна адпавядаць патрабаванням *сэнсавай дакладнасці*. Гэта добра сфармуляваў Мапасан: “Якім бы ні быў прадмет, аб якім ты хочаш распавядаць, ёсць толькі адно слова, каб яго выразіць … трэба… ніколі не задавольвацца прыблізнасцю…”

Лексікон пісьменніка папаўняецца пры *чытанні ўзораў мастацкай літаратуры*, знаёмстве з *помнікамі фальклору*. Беранжэ, па яго ўласным прызнанні, чытаў і перачытваў класікаў. Так сама рабілі Шэкспір і Байран, Гётэ і Шылер, Тургенеў і Чэхаў. Аднак якой бы вялікай не была роля ў працы пісьменніка над мовай крыніц і дапаможнікаў, яны не могуць замяніць яму вывучэння *жывога народнага маўлення*. Да яго ён і звяртаецца часцей за ўсё, сочыць за размоўнай мовай, звяртаецца да “простамоўя” народнай масы. Такая праца над мовай – справа нялёгкая, таму што патрабуе ад пісьменніка высокага густу і пачуцця меры – без гэтых якасцей складана рабіць адбор маўленчай “сыравіны”. Пісьменнік валодае ўласным лексіконам (і шырэй – уласнай сістэмай моўных сродкаў) толькі да той пары, пакуль ён яго памнажае, уводзіць у склад сваёй мовы ўсё новыя і новыя элементы кніжнага і жывога маўлення, звяртаецца да новых фразеалагічных зваротаў і разам з тым непарарыўна ўзбагачае сэнсавы бок сваіх выразных сродкаў.

2.3.9. Літаратура і іншыя віды мастацтва

а) Літаратура і музыка.

Музыка – гэта свет гукаў, якія існуюць у прыродзе і арганізуюцца ў музычным творы па асобых законах гукавой гармоніі. Вось як пра гэта сказаў паэт:

Послушай: музыка вокруг. Она во всем – в самой природе,
И для бесчисленных мелодий она сама рождает звук.
Ей служат ветер, плеск волны, раскаты грома, звук капели,
Птиц несмолкаемые трели среди зеленой тишины,
И дятла дробь, и поездов гудки..
...Вот потому-то иногда почудится в концертном зале,
Что нам о солнце рассказали, о том, как плещется вода,
Как ветер шелестит листвой, как, заскрипев, качнулись ели…
А это арфы нам напели, рояль, и скрипка, и гобой! (М. Івенсен)

Калі-нікалі гэта – рэальныя гукі, якія лёгка запамінаюцца і ствараюць, як і ў жывапісе, абрысы прадметаў. Дадзены прадмет і можа

быць названы словам. Успомніце, напрыклад, знакаміты “Палёт шмяля” М. Рымскага-Корсакава ці не менш вядомых “Матылькоў” (“Бабочек”) Э. Грыга. Як адрозніваюцца бархатныя гукі шмяля ў палёце ад лёгкага шэлесту крылляў матылькоў, якія кружацца ў палёце! Вы пазнаеце іх: гук быццам “прамалёўвае” рух. Такога прадметнага вызначэння няма ў назвах музычных твораў. Кампазітар абмяжоўваецца азначэннем жанру (напрыклад, “Саната” ці “Накцюрн”). Пластычныя вобразы, народжаныя вобразамі музычнымі, узнікаюць ужо ва ўяўленні чалавека, які слухае музыку. Пры жаданні ён можа перакласці такія вобразы на мову слоў, апісваючы карціны, што ўзніклі ў яго ўяўленні. Гэта будзе “пераклад” вельмі прыблізны і, безумоўна, не раўназначны.

У слове музыку акаляючага свету найбольш набліжана можа перадаць паэзія, якая існуе па тых жа законах гукавой гармоніі (кажуць “мелодыя радка”, “музыка верша”). Празаічная мова праз выразнасць маўленчай інтанацыі таксама здольна перадаваць у гуку эмацыянальны стан чалавека. Менавіта гэта здольнасць аб’ядноўвае музыку і літаратуру. З’яўляюцца гукавыя асацыяцыі – узнікае гукавы вобраз. І калі адна з важнейшых якасцей літаратуры – уменне ўзнавіць словам музыку акаляючага свету, то ўменне пачуць гэту музыку – неабходная якасць чытача. І чалавека-творцы. “Чалавек стаў чалавекам, калі пачуў шэпт лістоты і песню коніка, журчанне вясенняга ручая і звон срэбраных званочкаў жаўранка ў бяздонным летнім небе, шорах сняжынак і завыванне завірухі за вакном, пяшчотны пляск хвалі і ўрачыстую цішыню ночы, – пачуў і, затаіўшы дыханне, слухае сотні і тысячы гадоў цудоўную музыку жыцця”, – так пісаў таленавіты педагог Васіль Аляксандравіч Сухамлінскі.

б) Літаратура і жывапіс.

Славесны жывапіс – наколькі магчыма такое вызначэнне літаратуры? Ці можна адлюстраваць нябачны ўнутраны свет чалавека без жывапіснага адлюстравання акаляючага свету? Бо менавіта праз адносіны да акаляючага свету праяўляюцца пачуцці чалавека, яго светаразуменне.

Выяўленчыя мастацтвы – жывапіс, графіка, скульптура – могуць прадставіць прадмет найбольш бачна, “аб’ёмна”. Мастацкі вобраз, які ўспрымаецца гледачом, пластычны і шматфарбавы, але статычны: мастак можа адлюстраваць толькі адзін момант з жыцця чалавека (партрэт), прадмета (нацюрморт, інтэр’ер), прыроды (пейзаж).

Пісьменнік узнаўляе бачны свет з дапамогай вобразаў, якія ўвасабляюць яго думку і будзяць фантазію чытачоў. Ён здольны ўзнавіць

не толькі адзін момант падзеі, але і паказаць яе ў развіцці, калі абрысы карціны змяняюцца.

І ў першым, і ў другім выпадку трэба ўмець бачыць. Глядзець і бачыць – якая розніца паміж гэтымі паняццямі? Здольнасць глядзець даецца ад нараджэння, здольнасць бачыць набываецца, залежыць ад эстэтычнага вопыту чалавека. Здольнасць бачыць фарміруецца перш за ўсё мэтанакіраваным знаёмствам з творамі жывапісу. “Любите живопись, поэты!” – гэты зварот М. Забалоцкага можна адрасаваць і да чытача. І дапоўніць заклік: “Вучыцесь бачыць прыгажосць знешняга свету, узноўленую словам!”

Паэзія жывапісная па сваёй прыродзе. А проза? Партрэт персанажа, пейзаж і іншыя апісанні – наколькі яны “бачныя”? Бачныя, і не толькі бачныя, але і асязальныя, датыкальныя, гучныя. Бо ёсць пісьменнікі, асабліва ўважлівыя да фарбаў, гукаў, пахаў знешняга свету (Янка Купала, Якуб Колас, Я. Брыль, К. Паустоўскі, І. Бунін).

в) Літаратура і тэатр.

Узаемасувязь названых відаў мастацтваў асабліва арганічная. Па сутнасці, літаратурны твор драматургічнага характару ў роўнай ступені належыць і літаратуры, і тэатру. Сцэнічнае прадвызначэнне – галоўная спецыфічная рыса драмы як рода літаратуры. Драма жыве ў тэатры і атрымлівае закончаную форму толькі пры сцэнічным увасабленні. Аднак апошнім часам дадзеная ўзаемасувязь пацярпела змены: з’явіліся новыя разнавіднасці драматычных твораў, якія набылі назвы “драма для чытання” і “сцэнарый для чытання”. Адпаведна, яны не імкнуцца да звышзадачы быць пастаўленымі на сцэне, а таму іх прадвызначэнне – існаваць у выглядзе літаратурнага твора.

Успрыняцце і разуменне драмы патрабуе развітога ўяўлення чытачоў: пры ўспрыняцці літаратурнага твора ён павінен стварыць у сваім уяўленні некаторае дзеянне, у думках адчуць, як бы яно адбывалася на самой справе пры пастаноўцы.

Пастаноўка спектакля – праца вялікага творчага калектыву. Ажыццяўляючы задуму рэжысёра, кожны з удзельнікаў уносіць свой уклад. Сцэнаграфія спектакля вызначаецца мастаком-пастаноўшчыкам. Яго задача – настроіць гледача на “хвалю” спектакля, увесці яго ў свет п’есы, у свет герояў яшчэ да таго, як пачнецца дзеянне. Зрокавы вобраз п’есы стварае пэўную эмацыянальную атмасферу. Тут вялікая прастора для фантазіі мастака, але мастака-інтэпрэтатара.

Мастак-дэкаратар стварае дэкарацыі, дапамагаючы мастаку-пастаноўшчыку. Мастак па касцюмах працуе па эскізах касцюмаў, распрацаваных пастаноўшчыкам (з пазіцый выяўленчага рашэння ўсяго

спектакля), гэта тэатральны мастак-мадэльер, які ўважліва вывучае касцюмы розных эпох і народаў. Ёсць і мастак-грымёр. Кожная з гэтых прафесій – творчая, якая патрабуе таленту мастака-інтэпрэтатара літаратурнага твора. Дзякуючы іх працы нярэчыўнасць славесна-мастацкіх вобразаў набывае жывую цялеснасць, пластыка адлюстравання становіцца бачнай.

г) Літаратура і кіно.

Кіно – малады від мастацтва. Як тэхнічны набытак яно ўвайшло ў жыццё чалавецтва толькі крыху больш за 100 гадоў таму назад і ўжо паспела пераўтварыцца ў самае масавае з мастацтваў, пацясніўшы іншыя віды. І тут няма нічога дзіўнага: кінематограф зарадзіўся ва ўлонні мастацтваў, якія існавалі тысячы год, а таму актыўна ўзбагачаўся ўсімі іх набыткамі.

Кіно і літаратуру аб'ядноўвае ўзнаўленне жыцця ў часе і прасторы. І пры ўспрыняцці кнігі, і пры праглядзе кінафільма перад намі ўзнікаюць зрокава-славесныя вобразы, адбываюцца падзеі. Зрокавыя вобразы з'яўляюцца сілай нашага ўяўлення, а кінавобразы мы бачым непасрэдна.

Па сваёй прыродзе мастацкі кінавобраз найбольш падобны да вобраза паэтычнага. Іх аб'ядноўвае сэнсавае пераўтварэнне, значнасць, навізна ўспрыняцця звычайных слоў – у паэтычным кантэксце, звычайных жыццёвых сітуацый – у кінакадры. Розніца – у "матэрыяле" мастацкага вобраза. У літаратуры гэта – слова. Сінтэтычнасць кінавобраза, які перапрацоўвае славесны вобраз, узнікае на перасячэнні ўсіх відаў мастацтва: выяўленчых (фота, жывапіс, скульптура), музычных, тэатральных.

Са славесным вобразам у кінавобраза асаблівая сувязь – магчымасць развіцця ў прасторы і ў часе. Мастацкі спосаб такога прасторава-часавага аб'яднання тэрміналагічна вызанчаецца як мантаж.

2.3.10. Месца літаратуры сярод розных відаў мастацтва

У розныя эпохі перавага аддавалася розным відам мастацтва: у антычнасці – скульптуры, у эпоху Адраджэння і ў XVII ст. – жывапісу, у часы Сярэдневеча, барока і ракако – архітэктуры, у эпоху рамантызму – музыцы, у XVIII і асабліва XIX стст. на авансцэну "выходзіць" літаратура. У процілегласць іерархічнаму ўзвышэнню нейкага аднаго віду мастацтва над усімі іншымі тэарэтыкі XX стагоддзя падкрэслівалі раўнапраўе форм мастацкай дзейнасці. Не выпадкова існуе словазлучэнне "сям'я муз".

XX ст. (асабліва ў яго другой палове) азнаменавалася сур'ёзнымі зменамі ў адносінах паміж мастацтвамі. Узніклі і замацаваліся новыя

формы, якія асновываліся на новых сродках масавай камунікацыі: з пісьмовым і друкаваным словам пачынае спаборнічаць маўленне, якое гучыць на радыё і тэлебачанні. У сувязі з гэтым з'явіліся канцэпцыі, якія датыкальна да першай паловы стагоддзя можна назваць "кінацэнтрычнымі", а да другой – "тэлецэнтрычнымі". Практыкі і тэарэтыкі кінаматацтва сцвярджалі, што ў мінулым слова мела гіпертрафіраване значэнне, а зараз людзі дзякуючы кінафільмам вучацца па-новаму бачыць свет; што чалавецтва пераходзіць ад паняційна-славеснай да візуальнай, відовішчнай культуры.

На думку М. Маклюэна (Канада), тэарэтыка тэлебачання, чалавецтва пераходзіць ад паняційна-ідэалагічнай да візуальнай і забаўляльнай культуры. Тэлебачанне атрымала вялікі ідэалагічны аўтарытэт: тэлеэкран уладарна навязвае гледачам погляд на свет. Калі ранней пазіцыі людзей вызначаліся традыцыяй і індывідуальнымі жаданнямі, а таму яны былі ўстойлівымі, то зараз, у эпоху тэлебачання, асабістая самасвядомасць выдаляецца: становіцца немагчымым займаць пэўную пазіцыю даўжэй, чым на імгненне; чалавецтва развітваецца з культурай індывідуальнай свядомасці і вяртаецца ў стадыю "калектыўнага несвядомага", характэрнага для племяннога ладу. Пры гэтым, лічыць Маклюэн, у кнігі няма будучыні: звычка да чытання сябе зжывае, бо яна вельмі інтэлектуальная для эпохі тэлебачання.

У процілегласць крайнасцям і традыцыйнага літаратурацэнтрызму, і сучаснага тэлецэнтрызму, скажам, што літаратура ў наш час з'яўляецца першым сярод роўных відаў мастацтваў. Своеасаблівае лідэрства літаратуры звязана не толькі з яе ўласна эстэтычнымі ўласцівасцямі, таму што слова – усеагульная форма чалавечых зносін, а таксама з наступнымі крытэрыямі:

1) літаратура – такі інструмент, які найбольш чуйна ўлоўлівае стан маральнага здароўя нацыі, таму што гаворыць пра галоўнае для чалавека – пра яго душу;

2) літаратура здольная ставіць і вырашаць важныя грамадскія праблемы;

3) многія віды мастацтва заключаюць у сабе літаратурную аснову (кіно, тэатр, тэлебачанне);

4) літаратура дае іншым відам мастацтва свае сюжэты, вобразы, тэмы;

5) кніга – лепшы сябра: нягледзячы на ўсе сучасныя сродкі захоўвання і перанясення інфармацыі, зручнасць і даступнасць кнігі па-за канкурэнцыяй: не трэба задумвацца пра элементы сілкавання, каб "чытаць" на камп'ютэры, па электронных запісных кніжках і інш., ды і

прыемны для слыху “шэпт старонак” пры электронным чытанні ўзнавіць складана;

5) літаратура заснавана на другой сігнальнай сістэме (звязана з мысленнем, свядомасцю, маўленнем), тады як усе астатнія віды мастацтваў – на першай (сігналы органаў пачуццяў).

Ні ў якім разе не прэтэндуючы на тое, каб стаць над іншымі відамі мастацтва і тым больш іх замяніць, мастацкая літаратура, такім чынам, займае ў культуры грамадства і чалавецтва асаблівае месца як нейкае адзінства ўласна мастацтва і інтэлектуальнай дзейнасці, блізкай да прац філосафаў, вучоных-гуманітарыяў, публіцыстаў.

2.3.11. Пісьменнік як творчая асоба

Пісьменнік – аўтар мастацкіх твораў, літаратар-прафесіянал. У залежнасці ад роду і жанру літаратуры, якія выкарыстоўваюць пісьменнікі, сярод іх вылучаюць празаікаў, эпікаў, белетрыстаў (у тым ліку раманістаў, апавядальнікаў, навелістаў, нарысістаў, эсэістаў, памфлетыстаў, фельетаністаў), паэтаў, або лірыкаў, драматургаў (у тым ліку камедыёграфаў), сатырыкаў (у тым ліку гумарыстаў, байкапісцаў), публіцыстаў, перакладчыкаў, літаратурных крытыкаў, сцэнарыстаў (у тым ліку лібрэтыстаў, кінадраматургаў). У адрозненне ад графамана пісьменнік валодае спецыфічнымі прыроднымі літаратурнымі здольнасцямі, якія, дзякуючы няспыннай вучобе (знаёмству з творчасцю майстроў мастацкага слова, паглыбленню ведаў па гісторыі і тэорыі літаратуры, настойлівай літаратурнай практыцы), могуць узвысіцца да *таленту*. *Талент* – гэта вастрыня і арыгінальнасць светаўспрыняцця, глыбіня светаразумення, выдатнае валоданне моўнымі скарбамі, арсеналам паэтыкі, што ўвасабляецца ў высокім творчым майстэрстве пісьменніка. Найчасцей талент рэалізуе сябе ў адным ці некалькіх відах і жанрах літаратуры, значна радзей – ва ўсіх ці ў большасці. Унікальны прыклад шырыні таленту пісьменніка – У. Караткевіч, якога прырода надзяліла здольнасцямі ва ўсіх родах, відах і жанрах літаратуры (празаік, паэт, драматург, публіцыст, перакладчык, сцэнарыст, літаратурны крытык…). Часам літаратурныя здольнасці суседнічаюць са здольнасцямі ў іншых відах мастацтва. Так, У. Караткевіч добра маляваў, меў выдатны музычны слых і прыемны голас (барытон), валодаў артыстычнымі здольнасцямі (іграў асобныя эпізадычныя ролі ў фільмах па сваіх сцэнарыях, прыгожа выконваў мастацкія творы іншых пісьменнікаў. Характар, форма і шляхі рэалізацыі таленту пісьменніка, тое, як ён піша, залежаць ад многіх акалічнасцей. Усімі фізіялагічнымі,

душэўнымі (псіхіка) і духоўнымі (свядомасць) момантамі творчай працы займаецца псіхалогія літаратурнай творчасці.

Літаратура не патрабуе наяўнасці пэўных фізіялагічных якасцей у пісьменніка. Напрыклад, не можа быць нямога драматычнага акцёра, але можа быць нямы пісьменнік. Жывапісец не можа тварыць, не валодаючы зрокам (выяўленчае мастацтва сляпых пры ўсёй сваёй спецыфічнасці ўсё ж адносіцца да паталогіі творчасці), а сляпыя паэты існуюць. Музыканту неабходны прыроджаны слых (Бетховен мог абыходзіцца без яго ў старасці толькі таму, што ў маладыя гады ў дасканаласці авалодаў музычным майстэрствам), а для пісьменніка і гэтае патрабаванне не з'яўляецца абавязковым. Аднак праблема здольнасцей мастака слова ніколькі не здымаецца гэтым з чаргі. Для пісьменніка "не абавязковы" маўленне, зрок, слых, аднак адсутнасць іх перашкаджае шырыні і багаццю яго дзейнасці. І справа тут не толькі ў гэтых элементарных фізіялагічных якасцях, але і ў паўнаце і багацці духоўных здольнасцей пісьменніка. Творчасць патрабуе ад яго іх мабілізацыі. Чым больш багата адораны пісьменнік, тым больш living рознабакова ўласцівы яму псіхічныя здольнасці і тым больш атрымоўвае ад гэтага яго мастацкая творчасць. *Агульная адоранасць* выключна важная для паспяховай пісьменніцкай працы. Мастаку слова патрэбна шырокаразвітая *здольнасць перажывання ўражанняў рэчаіснасці*, уменне засвоіць гэты ўражанні і актыўна іх перапрацоўваць. Яму патрэбна *моцная воля*, якая дазволіць не аддавацца ва ўладу эмоцый, але падпарадкаваць іх пэўным мэтавым установкам, ставіць свае перажыванні пад кантроль свядомасці, кіраваць імі. Пісьменніку неабходна і *здольнасць уважлівага назірання*, якое выхоплівае ў рэчах і з'явах істотнае. "Літаратар, – пісаў Максім Горкі, – бачыць больш, таму што гэта яго прафесія".

Безумоўны ўплыў на творчы працэс пісьменніка аказваюць сацыякультурныя, грамадска-палітычныя і матэрыяльныя чыннікі. Усялякая праца, у тым ліку і пісьменніцкая, заключае ў сабе грамадскія функцыі. "Паэт, – указваў В. Бялінскі, – перш за ўсё – чалавек, потым грамадзянін сваёй зямлі, сын свайго часу. Дух народа і часу на яго не могуць дзейнічаць меней, чым на іншых". І ў той жа час паэт – гэта дзеяч літаратуры, які выконвае выключна важную ролю ў сферы чалавечай свядомасці. Па выразным азначэнні Дабралюбава, літаратура – "элемент грамадскага развіцця", "язык, вочы і вушы грамадскага арганізму". Толькі актыўны ўдзел у жыцці забяспечвае пісьменніку ўсебаковыя, глыбокія і перспектыўныя веды жыццёвых працэсаў.

2.3.12. Асаблівасці літаратурнага таленту і асноўныя формы яго рэалізацыі: паэзія, проза, драматургія

Мастакамі называюць усіх людзей творчай працы. Асаблівасць пісьменніцкага таленту – у таямніцы рамяства, сінонімамі якому з'яўляецца словазлучэнне пісьменнікай праца і адначасова высокі ўзровень валодання гэтым рамяством – майстэрства. Таямніца рамяства – перш за ўсё, ва ўменні бачыць незвычайнае ў звычайным, бачыць па-свойму. І ўменне чуць – услухоўвацца ў гукі жыцця і "перакладаць" іх на мову слоў. Уменне браць тэмы, вобразы з жыцця. Мастацкай літаратуры, а паэзіі ў вышэйшай ступені, даступны ўвесь свет, усе праявы жыцця. Кожны паэт выбірае тое, што хвалюе яго, што патрабуе паэтычнага водгуку. Таямніца рамяства – ва ўменні разумець і ракрываць прыгажосць свету, ва ўменні перадаваць сваю радасць пазнання прыгажосці чытачу і выклікаць у адказ радасць пазнання і асалоды прыгажосцю. Такія пачуцці называюцца эстэтычнымі. Таямніца рамяства – ва ўменні адчуваць слова, яго тонкія адценні, ва ўменні знаходзіць тыя адзіныя, незамяняльныя словы, з дапамогай якіх можна найбольш пераканана сказаць аб тым, што хоча сказаць пісьменнік, словы, якія дапамогуць далучыць чытача да гэтых новых ведаў. Сярод форм рэалізацыі пісьменніцкага таленту ў літаратуры традыцыйна вылучаюць *паэзію, прозу, драматургію*.

Паэзія – мастацтва слова ва ўласным сэнсе (ужо адмежаванае ад фальклору) узнікае спачатку ў вершаванай форме. Верш з'яўляецца неад'емнай часткай асноўных жанраў антычнасці, Сярэдневечча і нават Адраджэння і класіцызму – эпічныя паэмы, трагедыі, камедыі і розныя віды лірыкі. Вершаваная форма, амаль да стварэння ўласна мастацкай прозы ў Новы час, была унікальным, незамяняльным інструментам пераўтварэння слова ў мастацтва. Сам рух слоў у вершы, іх узаемадзеянне і супастаўленне ва ўмовах рытму і рыфмаў, яскравае выяўленне гукавога боку маўлення, які надае вершаваная форма, – усё гэта захоўвае ў сабе невычарпальныя сэнсавыя магчымасці, якіх у прозы, па сутнасці, няма. Многія выдатныя вершы, калі іх перакласці на прозу, атрымаюцца амаль бяссэнсавымі, таму што сэнс ствараецца галоўным чынам самім узаемадзеяннем вершаванай формы са словамі. Няўлоўнасць – у непасрэдным славесным змесце – створанага мастаком асаблівага паэтычнага свету, яго ўспрыняцця і бачання, застаецца агульным законам як для старажытнай, так і для сучаснай паэзіі. Для паэзіі характэрна павышаная эмацыянальнасць, ужыванне тропаў, стылістычных фігур, музычны пачатак. Вершаваны рытм – адзін з магутнейшых узбуджальнікаў эмоцый, таму паэзія карыстаецца

звычайна вершаванай мовай. Але паэзія і верш – не адно і тое ж. На іх адрозненне ўказваў яшчэ В. Трэдзьякоўскі: “Тварэнне, домысел і перайманне ёсць душа паэзіі, але верш ёсць мова яе. Паэзія ёсць унутранае тых трох, а верш толькі вонкавае”.

Проза: да Новага часу проза развіваецца на перыферыі мастацтва слова, афармляючы змешаныя, паўмастацкія з’явы пісьменнасці (гістарычныя хронікі, філасофскія дыялогі, мемуары, пропаведзі, рэлігійныя сачыненні і інш.). Проза ва ўласным сэнсе, складваючыся з эпохі Адраджэння, прынцыпова адрозніваецца ад усіх тых з’яў слова, якія не адносяцца да сістэмы вершатворчасці. Сучасная проза, ля вытокаў якой знаходзіліся італьянская навела Адраджэння, творчасць М. Сервантэса, Д. Дэфо, А. Прэво, свядома адмяжоўваецца ад верша як паўнавартасная, суверэнная форма мастацтва слова. Пры сваім зараджэнні празаічная мова, як і вершаваная, імкнулася да падкрэсленага вылучэння з паўсядзённай мовы, да стылістычнай упрыгожанасці. І толькі са сцвярджэннем рэалістычнага мастацтва, якія прыцягваліся да “формаў самога жыцця”, такія ўласцівасці прозы, як натуральнасць, пратата, становяцца эстэтычнымі крытэрыямі, следаваць якім не менш складана, чым пры стварэнні паэтычнай мовы (Гі дэ Мапасан, М. Гогаль, А. Чэхаў). Істотныя прынцыпы, якія адрозніваюць празаічнае слова ад паэтычнага: 1) слова ў прозе мае прынцыпова выяўленчы характар; яно ў меншай ступені канцэнтруе ўвагу на сабе самім, 2) слова ў прозе непасрэдна разгортвае перад намі сюжэт; 3) у прозе слова становіцца прадметам адлюстравання, як “чужое”, якое ў прынцыпе не супадае з аўтарскім; 4) проза ў асноўным дыялагічная, гэта складанае ўзаемадзеянне “галасоў” аўтара, апавядальніка, персанажаў; 5) проза, як і паэзія, пераўтварае аб’екты і стварае свой мастацкі свет, але робіць гэта шляхам асаблівага ўзаемаразмяшчэння прадметаў і дзеянняў, імкнучыся да індывідуалізаванай канкрэтнасці абазначаемага сэнсу.

Драматургія: з аднаго боку, гэта сінонім паняцця драмы як літаратурнага рода, ці сукупнасць драматычных твораў (п’есы, сцэнарыі, лібрэта) якога-небудзь пісьменніка, нацыянальнай літаратуры, гістарычнага перыяду; 2) сюжэтна-кампазіцыйная аснова спектакля, кіна- ці тэлефільма з канкрэтызуючымі яе падрабязнасцямі. Гэта міжвідавая мастацкая форма, якая творыцца садружнасцю дзеячаў розных відаў мастацтва: пісьменнікаў, кампазітараў, мастакоў, акцёраў, рэжысёраў. Па меры працы над спектаклем (фільмам) у яго ідэйна-мастацкую канцэпцыю могуць быць унесены змены. У драматычным тэатры, які аб’ядноўвае жэст акцёра з інтаніраваным маўленнем, драматургія ствараецца перш за ўсё пісьменнікам, але нярэдка і пры

актыўным удзеле рэжысёра (ці то пастаноўка драмы, ці то інсцэніроўка недраматычнага твора), якія ўдакладняюць відовішчныя формы адлюстравання (распрацоўваюць мізансцэны), а таксама гукавы, у тым ліку музычны, бок будучага спектакля.

2.3.13. Віды літаратурнай дзейнасці:

- мастацкая: самі мастацка-літаратурныя творы;
- дакументальная: сукупнасць літаратурных твораў розных відаў і жанраў, якія заснаваны на розных падзеях, з'явах, жыцці канкрэтных людзей. Сюды адносяцца летапісы, хронікі, агіяграфічныя творы, мемуары, біяграфічныя нарысы або аўтабіяграфічныя творы, дзённікі. У адрозненне ад гістарычнай літаратуры пад сваімі найменнямі апісваецца ўсё: падзеі, людзі, паселішчы, вадаёмы і інш. Тут дакладнасць дакумента сумяшчаецца з мастацкім вымыслам (аповесць С. Александровіча пра Я. Коласа "Ад роднае зямлі…", "Споведзь" Л. Геніюш, "Я з вогненнай вёскі" А. Адамовіча і інш.);
- дыдактычная: ад грэчаскага didacticos – павучальны; літаратурныя творы розных відаў і жанраў, у якіх як асноўныя выступаюць дыдактычныя (навучальныя) і выхаваўчыя мэты. Адрасуецца найперш дзецям і юнацтву. Да яе адносяцца чытанкі, некаторыя вершы, байкі, прытчы, апавяданні, аповесці, творы гістарычнай і навукова-фантастычнай літаратуры, дзе прысутнічае выразная ўстаноўка на навучальнасць, паведамленне нейкіх новых навуковых звестак (В. Вольскі "На бабровых азёрах", нарыс У. Караткевіча "Зямля пад белымі крыламі" і інш.);
- эпісталярная: ад грэч. epistole – пасланне, ліст; ліставанне пісьменнікаў або празаічныя творы, напісаныя ў форме перапіскі персанажаў. Як правіла, ва ўсіх акадэмічных зборах твораў пісьменнікаў змяшчаецца том (тамы) з яго лістамі (Я. Купала, Л. Талстой, Т. Драйзер і інш.). Творы, напісаныя ў форме ліставання, адносяцца як да публіцыстыкі ("Пісьмы з-пад шыбеніцы" К. Каліноўскага, "Проект о переформировании армии" Л. Талстога), так і да мастацкай прозы ("Юлія, ці Новая Элаіза" Ж.-Ж. Русо, "Навагодні ліст" Цёткі і інш.).
- публіцыстыка: ад лацінскага publicus – грамадскі; від літаратуры і журналістыкі (прычым другая сфера дзеяння – асноўная). Пісьменнік-публіцыст, разглядаючы тое ці іншае грамадскае пытанне, імкнецца "праводзіць" свае меркаванні, уплываць на грамадскую думку. У аснове спосаба адлюстравання жыццёвага факта ці з'явы ляжаць лагічныя доказы, думка аўтара. У публіцыста няма права на мастацкі вымысел. Публіцыст уплывае не чытача, прымушае яго зразумець,

адчуць сваю ўласную кропку гледжання (Л. Талстой “Не могу мочать!” і інш.);

- літаратурная крытыка: від літаратурнай дзейнасці, мэта якой – даць ацэнку бягучым фактам літаратуры з пункту гледжання значэння іх для сучаснасці. Такая ацэнка дазваляе пісьменнікам, з аднаго боку, суаднесці вынікі сваёй працы з патрабаваннямі, якія прад’яўляе да літаратуры грамадства, з другога – дапамагае фарміраваць грамадскую думку, выпрацоўваюць у чытачоў аб’ектыўныя погляды на літаратурныя з’явы, удаскнальваць эстэтычны густ і эстэтычны ідэал;
- мастацкі пераклад: від літаратурна-мастацкай творчасці, узнаўленне твора, напісанага на адной мове, выяўляенчымі сродкамі другой мовы. Перакладны мастацкі твор не даслоўная копія арыгінала і не цалкам новы твор, ён “нешта трэцяе” (А. Кундзіч), стаіць на паграніччы дзвюх літаратур – у якой узнік і ў якой пачынае жыццё. Гэта своеасаблівы акт дружбы паміж народамі і пісьменнікамі розных краін, крыніца інфармацыі пра развіццё іншамоўных культур, сродак узбагачэння роднай для перакладчыка мовы і літаратуры, арыгінальнай творчасці самога перакладчыка. Падзяляецца на аўтарскі (або аўтапераклад – здзейснены самім аўтарам), аўтарызаваны (ухвалены і падпісаны аўтарам), вольны (з наўмыснымі адступленнымі ад арыгінала), паслоўны (пераклад “слова ў слова”, без належнага ўзнаўлення сэнсу выказвання), падрадковы (паслоўны пераклад вершаў без захавання іх формы – рытму, рыфмы і інш.), дакладны (або рэалістычны).

2.3.14. Розныя формы слоўна-мастацкага выказвання:

- *празаічная і вершаваная* – асноўныя формы слоўна-мастацкай творчасці, заснаваныя адпаведна на празаічнай і вершаванай мовах. Проза не мае закончанай сістэмы рытмічных паўтораў, тут на першае месца выступае паняційная, змястоўная сутнасць слова (абазначэнне прадмета), яна імкнецца да аб’ектыўнасці мадэлявання рэчаіснасці. Вершаваная мова фанетычна расчляняецца на адносна кароткія адрэзкі, якія ўспрымаюцца як супастаўляльныя. Празаічная мова таксама можа чляніцца на адрэзкі, якія маюць назву ко́ланы. У адрозненне ад празаічнай вершаваная мова валодае дзвюма асаблівасцямі: 1) у прозе члянене тэксту вызначаецца толькі сінтаксічнымі паўзамі, тады як у вершаванай такія паўзы могуць не супадаць з сінтаксічнымі (перанос як сінтаксічная фігура); 2) у прозе вылучэнне паўз у значнай меры свабоднае, а ў вершаванай мове – строга зададзенае. Падзел на вершы афармляецца графічна (друкуецца асобнымі

радкамі) і часта суправаджаецца рыфмай і іншымі фанетычнымі прыкметамі. Сродкам падкрэсліць супастаўляльнасць вершаў з'яўляецца метр – чаргаванне ўнутры вершаў моцных і слабых месцаў; аднак ён можа і адсутнічаць (у танічным вершаванні, у вольным вершы і інш.);

- *суб'ектыўнае і аб'ектыўнае*: дадзеныя формы выказвання звязаны з прысутнасцю катэгорыі аўтара ў творы. Пры суб'ектыўнай форме аўтарскае "Я" адчуваецца дакладна, пры аб'ектыўнай форме – хаваецца за маўленнем апаведача, апавядальніка, лірычнага героя. Часта спосабам выражэння суб'ектыўнага выказвання з'яўляецца аповед ад 1-й асобы, аб'ектыўнага – аповед ад 3-й асобы;
- *аповеднае і апісальнае* – сукупнасць кампазіцыйных форм маўлення, якія звязваюць чытача з адлюстраваным светам. *Аповед* – расказ у эпічным творы ад імя самога аўтара ці апаведача пра пэўныя падзеі, з'явы, прадметы рэчаіснасці. У аповед уваходзяць апісанні, выяўленне дзеяння ў часе і прасторы, аўтарскія развагі, няўласна-простая мова персанажаў (апрача іх маналогаў і дыялогаў). На характар аповеду ўплываюць шэраг акалічнасцей: агульная пазіцыя аўтара, яго непасрэдная ці прыхаваная ацэнка пэўных падзей і з'яў, суадносіны аўтара і апаведача, жанр, у якім вядзецца аповед, літаратурны напрамак, да якога належыць аўтар, і інш. У аповедзе як тыпе выказвання дамінуе інфармацыйная функцыя. *Апісанне* адрозніваецца ад яго функцыяй выяўленчай; яго мэта – ахарактарызаваць аб'ект з уіх магчымых бакоў.
- *маналагічнае і дыялагічнае* – асноўныя тыпы маўленчай камунікацыі. Суб'ектыўна афарбаваныя і характарызуючыя сваіх носьбітаў маналагічны і дыялагічны тыпы выказвання становяцца арганізуючым пачаткам твораў усіх родаў мастацкай літаратуры, у якіх яны выступаюць ў якасці прадмета адлюстравання. Так, дыялагічныя ці маналагічныя выказванні персанажаў эпічных і драматычных твораў; маўленне апаведачоў-апавядальнікаў і лірычных герояў пераважна маналагічныя. У мастацкай літаратуры гэта галоўныя мастацкія сродкі ўзнаўлення ўчынкаў людзей і іх духоўных стасункаў, аб'яднаных з працэсамі мыслення ў іх эмацыянальна-валявой афарбаванасці. Увогуле літаратурна-матацкі твор – свайго рода неперарыўная лінія маналагічнага і дыялагічнага маўлення.

2.3.115. Этапы творчага працэсу

Задума. Вывучэнне працэсу працы пісьменніка над творам натуральна пачаць з *задумы* – не таму, што з яе заўсёды пачынаецца ўласна праца (асобныя назіранні і нават вобразы могуць узнікнуць яшчэ да нараджэння задумы), але таму, што ў задуме ўпершыню выражаецца творчая канцэпцыя пісьменніка. Па азначэнні А.Талстога, “задума твора – гэта стрыжань твора”. Нараджэнне задумы самім аўтарам часта ўяўляецца нечаканым: пісьменнік не можа ўстанавіць складаны ланцуг асацыяцый і імпульсаў, якія далёка не заўсёды кантралююцца свядомасцю. Элемент свядомасці ў задуме вагаецца ў залежнасці ад асаблівасцей пісьменніцкага дару. Задуме папярэднічае “перыяд перашапачатковага мастацкага накаплення”. Так назваў яго А.Фадзееў, ахарактарызаваўшы з’яву наступным чынам: “… у свядомасці мастака вобразы мітусяцца хаатычна, у неаформленым выглядзе; … няма яшчэ цэльных, закончаных мастацкіх вобразаў, ёсць толькі сыры матэрыял рэчаіснасці”, толькі ўражанні ад найбольш ўразіўшых яго “асоб, характараў людзей, падзей, асобных палажэнняў, карцін прыроды” і да т. п. Задума прыўносіць парадак у гэты яшчэ бясформенны і хаатычны працэс: “… Увесь накоплены матэрыял у пэўны момант уступае ў нейкае арганічнае аб’яднанне з тымі асноўнымі думкамі, ідэямі, якія выносіў раней у сваёй свядомасці мастак, як усялякі жывы чалавек, які думае, замагаецца, любіць, радуецца і пакутуе”. Стварэнне задумы звязана з усё большай крышталізацыяй галоўнай ідэі твора.

Акт творчасці. Праца пісьменніка, як і ўсялякая іншая, працякае ў пэўных сацыяльных абставінах, цесна звязаных з творчымі інтарэсамі дадзенага пісьменніка, асаблівасцямі яго псіхікі, нарэшце, з матэрыяльнымі ўмовамі, у якіх яму прыходзіцца пісаць. У кожнага пісьменніка ёсць свае творчыя звычкі і навыкі. Адны пісьменнікі брольш паспяхова твораць удалечыні ад вялікіх гарадоў, другія, наадварот, натхняюцца мітуснёй гарадскога жыцця. Хаця творчасць і не патрабуе абавязкова благапрыемных умоў працы, яна ўсё ж такі больш паспяхова працякае там, дзе пісьменнік мае магчымасць адмежавацца ад дробных раздражняльнікаў, якія перашакаджаюць творчаму працэсу. Пры гэтым пісьменніку патрэбна поўная душэўная ўраўнаважанасць. Працэс пісання можа быць ці рэгулярным, калі пісьменнікі размяркоўваюць час напісання па днях, ці па натхненні, калі майстры слова не прытрымліваюцца пэўнага раскладу і ідуць следам за раптоўным парывам. Ні адзін з гэтых метадаў пісьменнікай працы не можа лічыцца больш правільным у дачыненні адзін да аднаго. Аднак, не адмаўляючы значэння сістэматычнай працы, тэарэтыкі псіхалогіі творчасці лічаць,

што задача пісьменніка не зводзіцца да выканання запланаванай колькасці старонак у дзень і што нельга выключаць значэння плённага парыву. Як сказаў Гётэ пра верш “Марыендбадская элегія”, які ён сачыніў у дарозе “пад свежым уражаннем толькі што перажытага”: у ім “ёсць вядомая непасрэднасць, ён быццам бы адліты з аднаго кавалка, таму ўвесь разам вельмі выігрывае”. Самым цяжкім пры напісанні твора пісьменнікі лічаць пачатак, першы сказ, які задасць тон усяму твору. Пачаўшы пісаць, пісьменнік звычайна ўцягваецца ў працу. Па большасці пісьменнікі пішуць самі, але ёсць і такія, якія надыктоўваюць твор памочніку (з прычыны хваробы (Гепардзі, Г.Гейне) ці па звычцы (Г.Гейне, Стэндаль, М.Гогаль, Ф.Дастаеўскі), некаторыя пры гэтым маюць патрэбу хадзіць па пакоі (Ч.Дзікенс, Ібсен, М.Някрасаў, Ф.Дастаеўскі), дэкламаваць толькі што напісаны тэкст (А.Пушкін, Флабер), аздабляць малюнкамі палі чарнавіка (Ф.Дастаеўскі, А.Пушкін).

Апрацоўка твора. Пасля таго як твор напісаны, аўтар звычайна пачынае апрацоўку. Толькі што створаная структура яшчэ далёкая ад дасканаласці: яе яшчэ трэба пачысціць, прамыць, вызваліць ад “смецця”. Усё гэта выконваецца ў працэсе апрацоўкі твора ва ўсіх яго планах – ідэйна-тэматычным, вобразным, сюжэтна-кампазіцыйным і, часцей за ўсё, моўным. Перш чым пачаць апрацоўку, пісьменнік павінен зрабіцца чытачом свайго твора з боку. Раней ён пісаў, не затрымліваючыся на дробязях; зараз праца над дробязямі пачынаецца. Для таго, каб гэта праца была паспяховай, пісьменнік павінен адкласці свой твор і быццам забыць пра яго. Калі гэта будзе зроблена, праца “здаецца чужой, з якой вы не звязаны нічым, і тады ўжо лёгка думаць пра факты ў цэлым і рабіць змены, дапаўненні і папраўкі” (А.Астроўскі).

Перапрацоўка. Нават у тых выпадках, калі твор скончаны і знешняя апрацоўка завершана, ён нярэдка патрабуе істотнай перапрацоўкі. Разумеючы гэта, аўтар ці зусім не публікуе свой твор, ці, ужо апублікаваўшы яго, вяртаецца да працы на ім. Чым больш праходзіць часу з моманту завяршэння першапачатковага тэксту, тым больш яскрава разумее пісьменнік, што яго задума не знайшла сабе адэкватнага выражэння. З гадамі у пісьменніка расце патрабавальнасць да сябе, і гэта прымушае яго звярнуць увагу на недахопы твора. Такое імкненне да перапрацоўкі ўласціва не ўсім пісьменнікам. Так, не любілі перапрацоўваць свае творы Ж.Ж.Русо, Байран; разумелі значэнне стадыі перапрацоўкі твора У.Шэкспір, Л.Талстой. Рашэнне аб карэннай перапрацоўцы можа ўзнікнуць са зменай поглядаў пісьменніка на жыццё і праблемы, з жаданнем перанесці сэнсавыя акцэнты твора з адных

персанажаў на другія – іншымі словамі, ідэалагічныя матывы перасякаюцца з чыста мастацкімі.

Успрыняцце твора чытачамі і крытыкамі. Мастацкі твор як прадукт працы пісьменніка прызначаны для чытацкага ўспрыняцця. Якім яно будзе, залежыць ад таго, наколькі пісьменнік здолеў ракрыць свой талент, рэалізаваць сваю задуму. Пісьменнік можа толькі спадзявацца, што яго твор знойдзе водгук у сэрцы чытача, прымусіць задумацца, ставіць пытанні і адказваць на іх. Аднак нярэдка чытачы (як звычайныя аматары, так і крытыкі-прафесіяналы) здольны “ўбачыць” у творы нешта “сваё”, блізкае ім, правесці паралелі з праблемамі ў іншых творах іншых пісьменнікаў, “выйсці” да абагульненняў, на якія і “не замахваўся” сам пісьменнік. Такім чынам рэалізуецца звышзадача літаратурнага твора – раскрыць пласты сэнсаў, якія ляжаць па-за межамі канкрэтнага тэксту.

Сатворчасць чытача і пісьменніка. Чытач, сам таго не ведаючы, з’яўляецца сааўтарам кнігі задоўга да таго, як яна да яго дойдзе. Ён жыве з аўтарам у гадзіны сумненняў, барацьбы і рашэнняў. Аўтар адчувае на сабе чытацкі погляд, чакае яго смеху ці слёз, гатовы саступіць, калі заўважыць на твары будучага чытача нецярплівасць, незадавальненне, гнеў, і гэтыя сімптомы натхняюць пісьменніка, пасля ён пачынае дражніць і хваляваць чытача. Нябачны чытач, хаця і бясплотны, валодае пасведчаннем асобы, дзе ўказаны яго веравызнанне, грамадзянства, нацыянальнасць, паходжанне, узрост, грамадзянскі статус, маёмасны цэнз, пол. Некаторыя пісьменнікі пішуць толькі для жанчын, іншыя – для моладзі, інтэлегенцыі, сялян. Яны жадаюць знаходзіцца ў суладдзі са сваімі пачуццямі, прыстасоўваць іх да паняццяў, а калі яны павінны ім супрацьстаяць, то будуць рабіць гэта, улічваючы меркаванні чытачоў, не адыходзячы ад сваіх думак, будуць пісаць так, каб не скажаць сваіх намераў і не выйсці за мяжу ўспрыняцця свайго чытача.

Пытанні для самаправеркі

1. ***Якія канцэпцыі паходжання літаратуры як віду мастацтва вам вядомы?***
2. ***Чаму некарэктна лічыць фальклор асновай ўласна літаратурна-аўтарскай творчасці?***
3. ***У чым заключаецца спецыфіка мастацтва?***
4. ***Як вы разумееце паняцце “эстэтычная дзейнасць”?***
5. ***У чым сутнасць светасузіральнага аспекту мастацкай творчасці?***
6. ***Чым адрозніваюцца матэрыяльныя каштоўнасці ад духоўных?***

7. ***Якія класіфікацыі падзелу мастацтваў на віды вы ведаеце?***
8. ***Літаратура – мастацтва слова. Дакажыце гэта.***
9. ***Якія выключныя асаблівасці літаратурных вобразаў вы можаце назваць?***
10. ***Параўнайце літаратуру і музыку, літаратуру і жывапіс, літаратуру і тэатр, літаратуру і кіно.***
11. ***Ахарактарызуйце істотныя бакі вучэння А. Патабні пра слова-вобраз.***
12. ***Аргументуйце сённяшняе месца літаратуры сярод іншых відаў мастацтваў?***
13. ***Чаму пісьменніка можна лічыць адным з асноўных стваральнікаў, узбагачальнікаў і захавальнікаў "душы народа" – яго мовы?***
14. ***Якія рысы пісьменніка як творчай асобы вы можаце назваць?***
15. ***У чым заключаюцца асаблівасці літаратурнага таленту?***
16. ***Ахарактарызуйце асноўныя формы рэалізацыі літаратурнага таленту.***
17. ***Ахарактарызуйце віды літаратурнай дзейнасці.***
18. ***Ахарактарызуйце формы слоўна-мастацкага выказвання.***
19. ***Ахарактарызуйце этапы творчага працэсу пісьменніка.***
20. ***Як вы разумееце спалучэнне "сатворчасць чытача і пісьменніка"?***

3. ПАЭТЫКА

3.1. ПАЭТЫКА ЯК НАВУКОВАЯ ДЫСЦЫПЛІНА

3.1.1. Сутнасць паэтыкі.

Як мы ўжо гаварылі (гл.: 1.1. *Сістэма ведаў пра літаратуру*), паэтыка (ад грэч. poiētikē — паэтычнае мастацтва) — гэта дысцыпліна, якая вывучае структуру, характэрныя асаблівасці і змястоўнасць літаратурна-мастацкай формы. Звернем увагу на слова «змястоўнасць», паколькі большасць вызначэнняў (адпаведна – і даследаванняў) паэтыкі абмяжоўваецца толькі структурай, характэрнымі асаблівасцямі літаратурна-мастацкай формы. У той жа час вызначыць кампаненты паэтычнай (у шырокім сэнсе слова) формы – толькі палова справы літаратуразнаўца. Трэба імкнуцца спасцігнуць сэнсавыяўленчае значэнне тых ці іншых т. зв. мастацкіх сродкаў.

Гаворачы пра значэнне ведаў у галіне паэтыкі не толькі для літаратуразнаўства, але і для агульнай культуры ўвогуле, яшчэ ў пачатку 20-х гадоў XX ст. вядомы рускі літаратуразнавец В. Жырмунскі слушна падкрэсліваў: «Паэтыка, як усялякая навука пра мастацтва, можа адыгрываць істотную практычную ролю ў мастацкім выхаванні, а таму яна акажа падтрымку і літаратурнаму крытыку, і педагогу, і нават, калі хочаце, «інтэлігентнаму чытачу», выхоўваючы ў ім увагу да мастацкіх асаблівасцей літаратурнага твора, абвастраючы і паглыбляючы мастацкую ўспрымальнасць». Відавочна, не толькі тэарэтычнымі, але і названымі практычнымі задачамі абумоўлена зацікаўленасць пытаннямі паэтыкі яшчэ ў глыбокай старажытнасці, у прыватнасці, на Усходзе (Індыя, Кітай, Японія) і ў антычным свеце (Старажытная Грэцыя, Рым). Прычым, зацікаўленасць гэта вынікла і ўвасобілася ў фундаментальных працах незалежна адны ад другіх. Так, у Старажытнай Індыі задумваліся над пэўнымі чыннікамі, якія выклікаюць тое ці іншае эстэтычнае пачуццё пры ўспрыманні літаратурнага твора. Пачуццёвыя ўзбуджальнікі размяжоўвалі на асноўныя (персанажы) і дапаможныя (абставіны часу і месца дзеяння, з'явы прыроды). Узнікненне еўрапейскай паэтыкі адносіцца да 5—4 ст. да н. э. Яна пачынаецца вучэннямі сафістаў, працамі Платона, «Паэтыкай» («Пра паэтычнае мастацтва») Арыстоцеля, «Пасланнем да Пізонаў» Гарацыя і інш., у якіх гаварылася пра сутнасць мастацтва слова ўвогуле, пра тэорыю мі́месісу (пераймання), ка́тарсіс (своеасаблівае «ачышчэнне» з дапамогай драматычных твораў), пра падзел мастацкай літаратуры на тры роды

(лірыку, эпас і драму) і г. д. Пры гэтым паэтыка як мастацтва «перайманння» выразна аддзялілася ад рыторыкі як мастацтва «перакананння». У сваю чаргу, развагі на тэму «што пераймаць» і «як пераймаць» прывялі да разумення зместу і формы мастацкіх твораў. Змест вызначаўся як «перайманне падзей сапраўдных і прыдуманых», у адпаведнасці з чым вылучаліся «гісторыі» (аповед пра сапраўдныя падзеі -- у гістарычных паэмах), «міфы» (традыцыйныя сказанні, увасобленыя з творах эпічных і трагедыях) і «вымыслы» (сюжэты арыгінальныя, што распрацоўваліся ў камедыях). Форма звычайна вызначалася як «маўленне з дапамогай вершаванага памеру» і яе адносілі да рыторыкі, якая даследавала «адбор слоў», «спалучэнне слоў» і «ўпрыгожанне слоў» (тропы і фігуры з дэталёвай іх класіфікацыяй). У сённяшнім літаратуразнаўстве гэта адгукнулася вывучэннем гукавой, слоўнай і вобразнай структуры мастацкіх тэкстаў. У прыватнасці, аб'ект гукавога аспекту даследавання – фоніка (алітэрацыі, асанансы, рыфмы) і рытміка, метрыка і страфіка, чым займаецца вершазнаўства. Слоўны ўзровень (асаблівасці лексікі, марфалогіі, сінтаксісу) вывучае ў асноўным літаратурная стылістыка. Вобразны лад, да якога належаць персанажы, матывы, сюжэты, мастацкія дэталі, рэчы, прадметы, увасабляецца ў паняццях топікі (традыцыйны тэрмін), тэматыкі (Б. Тамашэўскі) ці ўласна паэтыкі (Б. Ярхо). Пры гэтым улічваецца як тып літаратурна-мастацкага маўлення (вершаваны ці празаічны), так і від слоўнага мастацтва (паэзія ці проза). У паэзіі перавага надаецца фоніцы і рытміцы, у прозе – сюжэту і кампазіцыі, з тропаў у паэзіі звычайна пераважае метафара, у прозе – метанімія і г.д.

Антычная паэтыка, у адрозненне ад рыторыкі, не была нарматыўнай. Стала яна такой у часы Срэдневякоўя і Адраджэння, калі напісанне вершаў на лацінскай мове ўвайшло ў школьнае еўрапейскае навучанне і з'явілася неабходнасць, на аснове антычных традыцый, стварыць пэўны звод уніфікаваных правілаў. Так узніклі працы М. Г. Віда «Мастацтва паэтыкі» (1527), П. дэ Рансара «Паэтычнае мастацтва» (1555), Ю. Ц. Скалігера «Сем кніг паэтыкі» (1561) і інш. Канчаткова ж паэтыка аформілася ў нарматыўную сістэму асобных прадпісанняў (у прыватнасці, пра тры «шцілі» ў літаратуры, адзінства часу, месца і дзеяння ў драматычных творах і інш.) у эпоху класіцызму, што замацавалася выхадам кнігі Н. Буало «Паэтычнае мастацтва» (1674). Аднак змены ў грамадскім жыцці, спробы тэарэтычнага асэнсавання не толькі паэзіі, але і прозы, працы асветнікаў (Г. Э. Лесінг, Д. Дзідро), развіццё філасофскай думкі (Г.В.Ф. Гегель), гістарычных ідэй (Дж. Віко, І. Г. Гердэр), узнікненне рамантызму, які звярнуў увагу і на фальклор, і

на празаічныя віды слоўнага мастацтва, на індывідуальнае самавыяўленне мастака (Ё.В.Гётэ, браты Ф. і А. Шлегелі, Ф. Шылер) – усё гэта нанесла смяротны ўдар нарматыўнай паэтыцы класіцысцкага тыпу. Пахаваць нарматыўнасць ранейшай паэтыкі дапамаглі і працы рускіх рэвалюцыйных дэмакратаў В. Бялінскага («Раздзяленне паэзіі на роды і віды», 1841), М. Дабралюбава, М. Чарнышэўскага, А. Герцэна, выказванні пра літаратуру А. Пушкіна, М. Гогаля, І. Тургенева, Л. Талстога і інш. У другой палове XIX ст. у Расійскай імперыі арыгінальныя канцэпцыі паэтыкі распрацавалі А.Патабня і А. Весялоўскі.

Пэўны ўклад у развіццё паэтыкі ўнеслі вучоныя Беларусі. Яшчэ ў XVI—XVIII стст. пільную ўвагу паэтыцы ўдзялілі выкладчыкі брацкіх школ і езуіцкіх калегій, дзе абавязкова вывучалася тэхніка вершавання. Лаўрэнцій Зізаній (1550—1634) у кнізе «Грамматіка словенска съвершенного искуства осми частій слова» (Вільня, 1596) упершыню ва ўсходніх славян сцісла падаў тэорыю пабудовы верша. Грунтуючыся на правілах антычнага вершавання, ён даваў тлумачэнні метра, стапы, асноўных вершаваных памераў, характару дэкламацыі, звярнуў увагу на рыфму (чаго не было ў антычным вершы). Мялецій Сматрыцкі (1577—1633) у сваім падручніку «Грамматики словенския правильная синтагма…» (Еўе, цяпер г. Вевіс, Літва, 1618--1619) імкнуўся перанесці законы антычнага (метрычнага) вершавання на ўсходнеславянскую паэзію, звярнуў увагу на прасодыю. Найвышэйшае дасягненне тэарэтыка-літаратурнай думкі Беларусі, Літвы і Польшчы XVII ст. — трактаты (на лацінскай мове) па паэтыцы, рыторыцы і міфалогіі Мацея Казіміра Сарбеўскага (1595—1640) «Пра дасканалую паэзію», «Своеасаблівасць лірыкі», «Пра вартасці і недахопы элегіі», «Пра трагедыю і камедыю», «Пра вытанчанасць і даступнасць», «Пра фігуры думкі» і інш., у аснову якіх ляглі лекцыі, прачытаныя ім у Полацкім (1618—1620, 1626—1627) і Нясвіжскім езуіцкіх калегіумах і ў Віленскай езуіцкай акадэміі (1620—1622, 1628—1635). М.К. Сарбеўскі прыйшоў да арыгінальных высноў пра сутнасць літаратуры, яе месца сярод розных відаў мастацтва, пра суадносіны формы і зместу, кампаненты формы, пра паэтычныя жанры і інш. Нарматыўная паэтыка М.К. Сарбеўскага паяднала тэарэтычныя палажэнні эпохі Адраджэння і Барока, вызначыла кірунак далейшага развіцця навукі пра літаратуру і самой мастацкай літаратуры Беларусі. У 1786 г. у Магілёве на лацінскай мове выйшла кніга Феафана Пракаповіча «De arte poetica» («Пра мастацтва паэзіі», напісана ў 1705 г.), у якой абгрунтоўваліся прынцыпы класіцызму. Дзевятнаццатае стагоддзе не пакінула значнага следу ў беларускай паэтыцы. Найбольшую значнасць маюць хіба

што выказванні Яна Чачота пра сілаба-танічны верш і Івана Насовіча -- пра народнае вершаванне. На пачатку XX ст. да паэтыкі звярнуўся Максім Багдановіч. Яго меркаванні пра еднасць формы і зместу, пра санет, т. зв. навуковую паэзію і інш. мелі і маюць прынцыповае значэнне для тэорыі беларускага вершаванага слова. Беларуская паэтыка папоўнілася ў 20-я гады XX ст. працамі Аляксандра Вазнясенскага «Паэтыка М. Багдановіча» (Коўна, 1926), Яўгена Барычэўскага «Тэорыя санету» і «Паэтыка літаратурных жанраў» (Мінск, 1927), грунтоўным артыкулам Уладзіміра Дубоўкі «Рыфма ў беларускай народнай творчасці» (1927) і інш. Пытанні паэтыкі так ці інакш закраналіся ў «Гісторыі беларускае літаратуры» Максіма Гарэцкага (Вільня, 1920; у яе 3-е выданне, што выйшла ў 1924 г., быў уключаны і невялікі літаратуразнаўчы слоўнік – «Назваслоўе»), у такіх даследаваннях, як «Беларусы» (вып.1—7, 1903—1922) Яўхіма Карскага, «Беларуская драматургія» (Мінск, 1928) Івана Замоціна, «Нарысы гісторыі беларускай літаратуры» (Мінск, 1928) Міхаіла Піятуховіча і інш. Панаванне ў савецкім літаратуразнаўстве вульгарнага сацыялагізму ў 1930-1950 гг. не спрыялі вывучэнню формы літаратурна-мастацкіх твораў. Паняцце і нават само слова «паэтыка» (як і «генетыка») было амаль цалкам выцеснена з літаратуразнаўчага ўжытку. Даследаванні па паэтыцы (як і рэабілітацыя самога тэрміна) пачаліся з 60-х гадоў XX ст. З гэтага часу ў Беларусі пачынаецца вывучэнне метрыкі і рытмікі верша (Іван Ралько, Мікола Грынчык, Вячаслаў Рагойша, Ала Кабаковіч, Віктар Ярац, Уладзімір Славецкі), яго кампазіцыйных асаблівасцей і слоўна-паэтычнай вобразнасці (Алесь Яскевіч, Янка Шпакоўскі), метафары і сімвала (Ірына Шаўлякова-Барзенка). Даследчыкі звяртаюцца да паэтыкі асобных жанраў: прыказак і прымавак (Мікола Янкоўскі), загадак (Ніл Гілевіч), песень (Ніл Гілевіч, Арсен Ліс, Лія Салавей, Валянціна Коўтун), дзіцячага фальклору (Галіна Барташэвіч). З’явіліся таксама спецыяльныя даследаванні пра паэтыку Максіма Танка (Вячаслаў Рагойша), М. Багдановіча (Ала Кабаковіч), А. Разанава (Ганна Кісліцына), Р. Барадуліна (Алесь Дуброўскі), некаторых іншых пісьменнікаў (калектыўнае даследаванне «Стыль пісьменніка». Мінск, 1974). Выйшла некалькі вучэбных дапаможнікаў па агульнай паэтыцы для студэнтаў і школьнікаў: «Основы советского литературоведения» Івана Гутарава (2-е выд. Мінск, 1967), «Уводзіны ў літаратуразнаўства» Мі'хася Лазарука і Алены Ленсу (2-е выд. Мінск, 1982), «Вопросы теории литературы» Мікалая Палкіна (2-е выд. Мінск, 1979), «Практыкум па ўводзінах у літаратуразнаўства» Аляксея Майсейчыка (Мінск, 1980). Створана некалькі літаратуразнаўчых слоўнікаў: «Кароткі літаратуразнаўчы слоўнік» Алеся Макарэвіча (2-е выд. Мінск, 1969), «Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў»

Міхася Лазарука і Алены Ленсу (2-е выд. Мінск, 1996), «Паэтычны слоўнік» (3-е выд. Мінск, 2004) і «Тэорыя літаратуры ў тэрмінах» (Мінск, 2001) Вячаслава Рагойшы. Беларуская паэтыка развіваецца ў рэчышчы ўсёй еўрапейскай паэтыкі, якая стаіць сёння на мяжы эстэтыкі, літаратразнаўства, мовазнаўства, выкарыстоўвае асобныя палажэнні матэматыкі, кібернетыкі, тэорыі інфармацыі, семіётыкі. Аднак адзіная методыка даследавання яшчэ не выпрацавана. Большасць вучоных, абапіраючыся на дасягненні гуманітарных і дакладных навук, выступаюць супраць схематызацыі жывых літаратурных з'яў, што назіраецца ў сучасным структуралізме, імкнуцца вывучаць элементы формы неад'емна ад зместу твора.

Пытанні для самаправеркі:

1. Дайце азначэнне паэтыкі як навукі. Які момант звычайна ўпускаецца з гэтага азначэння?

2. Якія праблемы закраналі старажытныя аўтары пры даследаванні паэтыкі?

3. Што пасадзейнічала ў пераадоленні нарматыўнай паэтыкі Сярэдневякоўя і Адраджэння?

4.Які ўклад унеслі вучоныя Беларусі ў распрацоўку праблем паэтыкі?

3.1.2. Віды паэтыкі

Як навука паэтыка падзяляецца на тэарэтычную (агульную, або макрапаэтыку), функцыянальную (апісальную, або мікрапаэтыку), гістарычную, параўнальную і практычную. *Тэарэтычная паэтыка* збліжаецца з цэлым шэрагам раздзелаў тэорыі літаратуры. Яна разглядае ўсе магчымыя спосабы і сродкі ўвасаблення аўтарскай задумы, іх адпаведнасць літаратурным родам, відам, жанрам. Так, паэтыка верша аналізуе яго лексіку, тропы, сінтаксіс, інтанацыю, метрыку і рытміку, фоніку, рыфміку, строфіку, кампазіцыю, жанры і віды верша (працы Ю. Арліцкага, В. Баеўскага, Дж. Бейлі, Б. Ганчарова, М. Гаспарава, М. Грынчыка, В. Жырмунскага, І. Качуроўскага, А. Квяткоўскага, В. Рагойшы, І. Ралько, П. Руднева, Г. Сідоранкі, В. Халшэўнікава, Л. Цімафеева, Я. Эткінда, Р. Якабсона, В. Яраца і інш.). Паэтыка драматургіі, апрача названых моўнавыяўленчых сродкаў, звяртае ўвагу на ідэйны змест, праблематыку твораў, характар драматычнага канфлікту, развіццё сюжэтнага дзеяння, кампазіцыю, вобразы-персанажы і сродкі іх стварэння (маўленне, учынкі, характарыстыка вуснамі іншых дзейных асоб і інш.). У якасці прыкладаў можна прывесці наступныя даследаванні: А. Аникст. История учений о драме. Т. 1—3. М., 1967—1980; С. Гончарова-Грабовская. Комедия в

русской драматургии конца XX—начала XXI. Минск, 2006; Б. Костелянец. Лекции по теории драмы: Драма и действие. Л., 1976; В. Волькенштейн. Драматургия. М., 1969; В. Хализев. Драма как род литераутры. М., 1986 і інш.. Паэтыка прозы да сказанага дадае разгляд іншых спосабаў характарыстыкі таго ці іншага персанажа (аповед ад імя трэцяй асобы, дзённік персанажа, яго эпісталярый і інш.), прыёмаў псіхалагізму, хранатопу (мастацкі час і мастацкая прастора), звяртае ўвагу на мастацкія дэталі, партрэт, пейзаж, пазасюжэтныя кампаненты твора (аўтарскія адступленні, устаўныя навелы) і інш. Паэтыцы прозы прысвечаны даследаванні М. Бахціна, В. Вінаградава, Л. Гінзбург, В. Жураўлёва, Д. Ліхачова, А. Патабні, Н. Тамарчанкі, М. Тычыны, О. Фрэйдэнберг, В. Шклоўскага і інш. Звычайна праблемы агульнай паэтыкі разглядаюцца ў вучэбных дапаможніках ўсходнеславянскіх і заходніх вучоных па тэорыі літаратуры і ўводзінах у літаратуразнаўства. Сярод найбольш вядомых аўтараў такіх падручнікаў і вучэбных дапаможнікаў -- Г. Абрамовіч, А. Андрэў, П. Валынскі, А. Есін, П. Зараў, В. Кайзер, Ю. Кшыжаноўскі, М. Лазарук, Г. Маркевіч, Г. Паспелаў, Е. Стайгер, Н. Тамарчанка, А. Ткачэнка, А. Фядотаў, В. Халізеў, Л.Цімафееў, А. Ўорэн, В. Цюпа, У. Штэпанек, В. Яцухна і інш.

Функцыянальная паэтыка даследуе эстэтычныя кампаненты твораў пэўнага літаратурнага напрамку ці перыяду, паасобнага віду ці жанру (паэтыка рамантызму, рэалізму, старажытнай беларускай літаратуры, рускай паэзіі «сярэбранага веку», беларускіх замоў, рамана, санета і г. д.). Да такіх прац адносяцца кнігі Я. Барычэўскага «Тэорыя санету» і «Паэтыка літаратурных жанраў» (Мінск, 1927), С. Бройтмана «Поэтика русской классической и неклассической лирики» (М., 2008), Н. Гілевіча «Паэтыка беларускай народнай літрыкі» (Мінск, 1975) і «Паэтыка загадак» (Мінск, 1976), І. Жука « Празаічны тэкст: дынаміка рытмавага існавання» (Гродна, 2003), А. Кабаковіч “Беларускі свабодны верш” (Мінск, 1984), Д. Ліхачова «Поэтика древнерусской литературы» (3-е выд., М., 1979); Б. Успенскага «Поэтика композиции» (СПб., 2000), Я. Шпакоўскага “Структура вершаванага вобраза” (Мінск, 1972), М. Штокмара «Рифма Маяковского» (М., 1958), І. Штэйнера «Балада: генезіс, эвалюцыя, перспектывы жанру» (Гомель, 2003), А. Яскевіча «Ритмическая организация художественного текста» (Минск, 1991) і інш. Разам з тым функцыянальная паэтыка вывучае і абумоўленую ідэй-най задумай мастака сістэму яго спосабаў і сродкаў вобразнага спасціжэння свету ў іх змястоўнай, сэнсавыяўленчай сутнасці. Прыкладам такой галіны функцыянальнай паэтыкі могуць служыць наступныя выданні: «Проблемы поэтики Достоевского» (4-е выд., М.,

1979) М. Бахціна, “Паэтыка М. Багдановіча” (Коўна, 1926) А. Вазнясенскага, «Паэтыка Максіма Танка. Культура вобраза. Характар верша» (Мінск, 1968) В. Рагойшы, «Поетика Миколи Бажана» (кн. 1—2, Кіеў, 1971, 1978) і «Поетика Павла Тичини: особливості виршування» (Кіеў, 1982) Н. Кастэнка, «Поэтика Маяковского» (М., 1983) Б. Ганчарова, «Паэтыка Рыгора Барадуліна: рытмічная арганізацыя верша» (Мінск, 2006) А. Дуброўскага, «Поэтика русской поэзии» (СПб., 2001) В. Жырмунскага, “Паэтыка замоў у аспекце літаратуразнаўства. Вобразны свет. Гукавая арганізацыя тэксту” (Мінск, 2005) М. Кудрашовай, «Поетика лірикі Івана Франка» (Львоў, 2006) В. Карнейчука і інш.

Прадмет *гістарычнай паэтыкі* — паходжанне і эвалюцыя мастацкіх сродкаў (тропы, стылістычныя фігуры, вершаванне) і катэгорый (мастацкі час, прастора, прыгожае, велічнае, трагічнае і інш.) у залежнасці ад сацыяльна-гістарычных і чыста літаратурных умоў. Разам з тым, гістарычная паэтыка даследуе «развіццё жанраў і стыляў ад сінкрэтызму да размежавання, ад міфу да фальклору, ад вуснай творчасці да пісьмовай, ад абслугоўвання мастакамі пазалітаратурных інтарэсаў да ўсведамлення іманентнай сутнасці мастацтва; характарызуе эвалюцыю пісьменства з яго крызісамі, абнаўленнямі, барацьбой літаратурных груп, школ, груповак, стылёвых тэндэнцый, напрамкаў» (Ю. Кавалёў). Шырока карыстаецца параўнальна-гістарычным метадам даследавання, імкнецца абагульніць вынікі сусветнага літаратурнага працэсу. Родапачынальнікам гістарычнай паэтыкі з'яўляецца выдатны рускі вучоны Аляксандр Весялоўскі (1838—1906), аўтар шырокавядомай сёння «Исторической поэтики» -- кнігі, якая з уступным артыкулам і каментарыем В. Жырмунскага упершыню ўбачыла свет у Ленінградзе ў 1940 годзе. Засноўваючыся на шматлікі фактах гістарычнага руху літаратурных формаў (найперш эпітэта, сюжэта, жанраў), А. Весялоўскі абгрунтаваў палажэнне аб уласных законах развіцця гэтых формаў, адноснай аўтаноміі паэтычнага стылю ў дачыненні да зместу і інш. У ХХ ст. ідэі вучонага знайшлі працяг і развіццё ў працах С. Аверынцава («Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания», М., 1994), Ю. Арліцкага «Динамика стиха и прозы в русской словесности», М., 2008), С. Бройтмана («Историческая поэтика», М., 2001), В. Гацака («Историческая поэтика и фольклор», М., 1986), І. Горскага («Историческая поэтика в ее соотношении с другими литературоведческими дисциплинами», М., 1986), А. Міхайлава («Историческая поэтика в контексте западного литературоведения», М., 1986), І. Ліллі («Динамика русского стиха», М., 1997), М. Палякова («В

мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров», М., 1983) і інш.

Параўнальная паэтыка займаецца тыпалагічным супастаўленнем спосабаў і сродкаў вобразнага адлюстравання свету двух ці больш пісьменнікаў, дзвюх ці больш нацыянальных літаратур. Засноўваецца на параўнальнай стылістыцы, карыстаецца дадзенымі мастацкага перакладу. Па сутнасці, параўнальная паэтыка – адзін з раздзелаў параўнальнага літаратуразнаўства, або кампаратывістыкі, якая даволі плённа развіваецца ў сучаснай навуцы пра літаратуру. Прынцып параўнання падобных/непадобных з'яў дазваляе выразней убачыць як агульнае, так і рознае ў гэтых з'явах. Вось толькі некаторыя працы беларускіх вучоных, якія дэманструюць магчымасці параўнальнай паэтыкі: «Некаторыя асаблівасці псіхалагічнага аналізу ў беларускай ваеннай прозе (на матэрыяле творчасці В. Быкава, А. Адамовіча, В. Казько)» Л. Корань, «Аповедныя структуры ўсходнеславянскай літаратуры XI—XIII стагоддзяў» В. Смірновай, «Асаблівасці функцыянавання біблейскіх вобразаў у творчасці М. Гогаля і Я. Баршчэўскага» Т. Целяховіч, «Жанравыя мадыфікацыі ў драматургіі (на матэрыяле беларускай і англійскай літаратур 1950—1970-х гг.» А. Кантаровіч і г. д. Параўнанне літаратурных з'яў можа праводзіцца як на гукавым, так на лескічным і вобразным узроўнях. У літаратуразнаўстве ўжо акрэсліваюцца некаторыя галіны параўнальнай паэтыкі, у прыватнасці – параўнальнага вершавання (метрыка, рыфміка, строфіка і інш.). Апрача чыста тэарэтычнай вартасці, такія даследаванні набываюць і вартасць практычную. Яны могуць аказаць адчувальную падмогу вершаванаму перакладу. Справа ў тым, што ў розных літаратурах сістэмы вершавання і віды верша займаюць не аднолькавае становішча. Выявіць гэта можа толькі параўнальная паэтыка. Вывадамі яе можа пакарыстацца перакладчык, выбіраючы тую ці іншую стратэгію пры вырашэнні праблемы адэкватнасці мастацкага ўзнаўлення арыгінала сродкамі іншай мовы і іншай паэтынай культуры.

Практычную паэтыку складаюць розныя курсы і дапаможнікі па агульнай паэтыцы, разлічаныя на шырокага чытача. Яе задача — выхаванне паэтычнай культуры, азнаямленне чытачоў з асновамі мастацтва слова (у прыватнасці, з асновамі вершавання). Асаблівае распаўсюджанне выданні з галіны практычнай паэтыкі набылі ў часы Сярэдневякоўя ў Вялікім княстве Літоўскім і Рэчы Паспалітай, куды ўваходзіла і Беларусь. Паэтыкі (піітыкі) друкаваліся, як правіла, на распаўсюджанай тады лацінскай мове і служылі дапаможнікамі пры складанні вершаў і арацый (аратарскіх выступленняў) вучняў брацкіх школ, студэнтаў калегіумаў, Віленскай і Кіева-Магілянскай акадэмій, іншых навучальных

устаноў. Вядома, здольнасці пісьменніцкія дастаюцца чалавеку ад нараджэння, і калі іх няма – стаць майстрам мастацкага слова ніякія курсы паэтыкі не дапамогуць. Аднак, з другога боку, дапаможнікі па практычнай паэтыцы (а сюды адносяцца розныя літаратуразнаўчыя даведнікі для «шырокага чытача», школьныя літаратурныя слоўнікі і г.д.) могуць аказаць несумненнае садзеянне людзям таленавітым – для вывучэння літаратурных традыцый, удасканалення майстэрства, а таксама самім чытачам мастацкіх твораў – для глыбейшага іх спасціжэння. Гісторыя беларускай літаратуры (як і літаратур іншых народаў) мае ў гэтым сэнсе шэраг яскравых доказаў. І Францыск Скарына, і Сімяон Полацкі шмат узялі звестак з сярэдневяковых «піітык» па вершаванню, стылістыцы, топіцы. А ўжо на пачатку XX ст. практычная паэтыка (па тагачаснай тэрміналогіі – стылістыка) дапамагла ў значнай ступеннгі вялікаму Янку Купалу. Вось як ён успамінаў пра гэта: «Пісаць пачаў я з 1904 года, але спачатку нічога талковага не выходзіла, таму што не меў тады яшчэ нават найменшага ўяўлення пра тэорыю вершаскладання. Пасля трапілася мне ў рукі стылістыка, і справа пачала наладжвацца».

Практычная паэтыка ад тэарэтычнай адрозніваецца найперш большай даступнасцю выкладу матэрыялу, а таксама формай падачы гэтага матэрыялу. У той час як працы па тэарэтычнай паэтыцы ўвасабляюцца ў грунтоўных артыкулах і манаграфіях, практычная паэтыка карыстаецца найчасцей жанрам слоўнікаў-даведнікаў. Тым не менш любы такі даведнік павінен быць навукова-дакладным, аб'ектыўным і даступным літаратуразнаўчым інфарматарам.

На характар даследавання паэтыкі ўсіх пяці яе відаў несумненны ўплыў аказвае тое, да якіх навуковых школ (гл.: 1.3.4. *Асноўныя навуковыя школы*) належаць (належалі) літаратуразнаўцы, якімі літаратуразнаўчымі метадамі (гл.: 1.3.5. *Літаратуразнаўчыя метады*) яны карыстаюцца (карысталіся). У адпаведнасці з гэтым вылучаецца паэтыка фармальная, сацыялагічная, структуралісцкая, лінгвістычная.

У 20-я гады XXст., у час бытавання канцэпцый *вульгарнага сацыялагізму* і *фармалізму*, узніклі *сацыялагічная* і *фармальная* паэтыкі. Першая з іх тлумачыла (часта залішне просталінейна) усе факты літаратуры гістарычнымі і сацыяльна-эканамічнымі прычынамі. Для другой характэрныя іманентнасць літаратуразнаўчага аналізу, спробы разглядаць мастацтва як прыём, асаблівым чынам арганізаваную мову. Але асобныя прадстаўнікі фармальнай паэтыкі (Ю. Тынянаў, Б. Эйхенбаўм, В. Шклоўскі і іншыя літаратары, аб'яднаныя ў Таварыства па вывучэнні паэтычнай мовы — О П О Я З) выявілі прынцыпы сюжэтаскладання,

своесаблівасць паэтычнай мовы як тыпу маўлення, характарызавалі «адзінства і цеснату вершаванага раду» і інш. Некаторыя ідэі фармальнай паэтыкі і структурнай лінгвістыкі пазней ляглі ў аснову *структурнай і лінгвістычнай* паэтыкі, абумовіўшы іх моцныя і слабыя бакі (гл. кнігу: «Структурализм: «За» и «против», М., 1975). Новым крокам у распрацоўцы праблем паэтыкі з'явіліся працы М. Бахціна, В. Вінаградава, М. Гаспарава, В. Жырмунскага, Д. Ліхачова, Ю. Лотмана, М. Храпчанкі, і інш.

Пытанні для самаправеркі:

1. Якія віды паэтыкі можна вылучыць? Што вызначае тэарэтычную паэтыку?

2. Чым займаецца функцыянальная паэтыка? Назавіце важнейшыя працы з галіны функцыянальнай паэтыкі.

3. Хто з выдатных рускіх вучоных з'яўляецца родапачынальнікам гістарычнай паэтыкі? У чым яе сутнасць?

4. Чым характарызуюцца параўнальная і практычная паэтыкі і якую карысць яны могуць прынесці стваральнікам, даследчыкам літаратуры і звычайным чытачам?

5. Што паўплывала на ўзнікненне сацыялагічнай, фармальнай, структурнай і лінгвістычнай паэтык?

3.2. ЛІТАРАТУРНЫЯ РОДЫ, ВІДЫ, ЖАНРЫ

3.2.1. Мастацкая літаратура як сістэма

Перад намі як чытачамі і даследчыкамі літаратуры – тысячы разнастайных фальклорных і літаратурна-мастацкіх тэкстаў: казак, легенд, прыказак і прымавак, вершаў, паэм, камедый, раманаў, апавяданняў, санетаў, баек, абразкоў, нарысаў, фельетонаў, песень, балад і г.д. На першы погляд, нейкі суцэльны творчы хаос, паколькі адзін твор ад другога адрозніваецца і па ідэйнай скіраванасці, і па тэматыцы, і па аб'ёме, і па мастацкіх асаблівасцях… На самай жа справе, пры ўсёй выразнай непаўторнасці кожнага твора прыгожага пісьменства мастацкая літаратура ўяўляе сабой даволі лагічную і стройную сістэму, асноўны сістэмастваральны фактар якой -- імкненне мастака выявіць свой духоўны свет у вобразна-маўленчай форме. Ужо тое, што адны творы мы называем "казкамі", другія "аповесцямі", трэція "байкамі" і г. д., гаворыць пра магчымасць пэўнай сістэматызацыі твораў паводле тых ці іншых прыкмет. Якія ж гэта прыкметы?

Усю мастацкую літаратуру можна падзяліць на два тыпы -- *прозу* і *паэзію*. Мастацкая проза (ад лац. prosa oratio – прамая, прама скіраваная мова), як правіла, карыстаецца празаічным спосабам выказвання, паэзія ж найчасцей – вершаваным (ад лац. versa oratio – вершаваная мова; мова, якая вяртаецца, кружыцца). Выключэнне, у прыватнасці, складаюць, з аднаго боку, асобныя творы сучаснай метрызаванай прозы (напрыклад, успаміны А.Белага “Начало века”), з другога – версэты (напрыклад, версэты А.Разанава). Першыя творы, нягледзячы на іх метрызацыю, мы адносім да прозы, другія – да паэзіі (а не да верша). Пры гэтым неабходна памятаць, што ў шырокім абыходку слова “паэзія” ажно да канца XIX ст. выкарыстоўвалася ў агульным значэнні “мастацкая літаратура” (як, у прыватнасці, у артыкуле В. Бялінскага “Раздзяленне паэзіі на роды і віды”). У сённяшнім жа разуменні паэзія – гэта эмацыянальна-вобразная *вершаваная* творчасць. Праўда, “паэзія” і “верш” (па-руску *стих*), “паэтычныя творы» і «вершаваныя творы” (па руску *стихотворения*) – гэтыя тэрміны нярэдка ўжываюцца ў беларускай мове як сінонімы. Мы ж будзем памятаць: у строгім навуковым значэнні гэта не адно і тое ж (пра што будзе сказана ў раздзеле 3.8.).

Апрача падзелу мастацкай літаратуры на прозу і паэзію, усе творы прыгожага пісьменства, пачынаючы з глыбокай старажытнасці і канчаючы нашым часам, разгаліноўваюцца яшчэ на тры роды. *Род літаратурны* — самая агульная катэгорыя ў класіфікацыі літаратурных твораў, адна з трох -- *эпас, лірыка і драма* – вялікіх субсістэм (падсістэм), што ўваходзяць у агульную сістэму – мастацкую літаратуру. Часам у непрафесійным абыходку прозу і эпас, з аднаго боку, паэзію і лірыку – з другога ўжываюць (накшталт тэрмінаў “паэзія” і “верш”) як сінанімічныя паняцці. Вялікай бяды ў гэтым таксама няма. Тым не менш прафесійны літаратуразнаўчы падыход патрабуе і гэтыя найменні размяжоўваць. Роды літаратурныя адрозніваюцца паміж сабой а) *прадметам выяўлення* (падзея — у эпасе, пачуццё — у лірыцы, дзеянне — у драме), б) *сродкам выяўлення* (пераважна празаічная мова — у эпасе, вершаваная — у лірыцы, вершаваная або празаічная, але абавязкова дыялагічная, — у драме), в) *спосабам выяўлення* (празаік-эпік стаіць нібыта збоку ад тых падзей, пра якія апавядае; паэт-лірык выяўляе пачуцці праз сваё суб'ектыўнае «Я»; драматург усё перадавярае дзейным асобам, прысутнасць яго мы толькі адчуваем у скупых рэпліках і рэмарках).

Падзел літаратуры на тры роды ўсталяваўся ў літаратуразнаўстве не адразу, хаця сваімі вытокамі ён сягае ажно ў Старажытную Грэцыю. Нават у XX ст. тэарэтыкі літаратуры на аснове таго, што кожны мастацкі

твор – з’ява ўнікальная, дзялення літаратуры на роды або не прызнавалі зусім (Б. Крочэ), або да традыцыйных трох родаў дадавалі яшчэ чацвёрты – сатыру (Я. Эльсберг), або звужвалі іх да двух – эпасу і лірыкі (В. Дняпроў). Тым не менш, развагі Платона (каля 427—каля 347 г. да н. э.) і Арыстоцеля (384—322 г. да н. э.) адносна трох спосабаў пераймання – *мімесісу*, не страцілі свайго не толькі тэарэтычнага, але і практычнага значэння. Пры ўсіх удакладненнях і ўдасканаленнях яны захавалі сваю сістэмалагічную сутнасць да нашага часу. Так, у “Дзяржаве”, напісанай у форме дыялогаў, Платон выказаўся наступным чынам: “…Адзін род паэзіі і міфатворчасці ўвесь цалкам складаецца з пераймання – гэта, як ты кажаш, трагедыя і камедыя; другі род складаецца з выказванняў самога паэта – гэта ты знойдзеш пераважна ў дыфірамбах; а ў эпічнай паэзіі і ў многіх іншых відах – абодва гэтыя спосабы”. Ці не бачым мы тут указання на драму, лірыку і эпас? Несумненна. Вучань Платона Арыстоцель у сваёй “Паэтыцы” ўжо непасрэдна выказаўся, чым адрозніваюцца паміж сабой “мастацтвы пераймальныя”: “ці тым, у чым адбываецца перайманне, ці тым, што пераймаюць, ці тым, як пераймаюць”. Такім чынам, ён указаў адпаведна на сродкі, прадмет і спосабы пераймання, а тым самым -- і на крытэрыі падзелу самой мастацкай літаратуры на літаратурныя роды. Не даючы, як і Платон, наймення эпасу, лірыцы і драме, ён, тым не менш, даў ім даволі дакладную характарыстыку: “…Пераймаць у адным і тым жа і адно і тое ж можна, расказваючы пра падзею, як пра штосьці адлучанае ад сябе, як гэта робіць Гамер, ці так, што пераймальнік застаецца самім сабою, не мяняючы свайго аблічча, ці паказваючы ўсіх выведзеных асоб дзейнымі і дзейснымі”.

Вядома, філосафы і літаратуразнаўцы пазнейшых эпох у тым-сім удакладнілі выказванні Платона і Арыстоцеля як пра міметычную сутнасць літаратуры, так і пра тры роды мастацкага выяўлення (не толькі пераймання). Фармальныя прыкметы родаў літаратуры яны напоўнілі змястоўнай сутнасцю. Асабліва вялікую ролю ў гэтым адыгралі працы нямецкіх пісьменнікаў і вучоных-эстэтыкаў перыяду рамантызму Ё.В.Гётэ, Ф.Шылера, А. Шлегеля, Ф. Шэлінга, Г.В.Гегеля і інш. У прыватнасці, у перапісцы Гётэ і Шылера, а таксама ў іх артыкуле “Пра эпічную і драматычную паэзію” ўдакладнялася разуменне эпасу і драмы. Так, была звернута ўвага на тое, што падзея ў драме адбываецца цяпер, на вачах ва ўспрымальніка мастацкага твора, у той час як у эпасе яна пераносіцца ў мінулае, а ў лірыцы яе можа і ўвогуле не быць. Прымяняючы катэгорыі свабоды і неабходнасці, Шэлінг арыгінальна растлумачваў сутнасць родаў літаратуры. Лірыку ён суадносіў са

свабодай, эпас – з неабходнасцю, а драму – з супрацьборствам свабоды і неабходнасці. У сваіх “Лекцыях па эстэтыцы” Гегель аснову падзелу літаратуры на роды паклаў крытэрый аб’ектыўнасці/суб’ектыўнасці і бачыў у эпасе паказ аб’ектыўнасці быцця, што пануе над воляй людзей, у лірыцы – выяўленне суб’ектыўнасці індывіда, яго душэўнага стану, у драме -- сінтэз таго і другога: раскрыццё знешніх абставін і ўнутранага свету чалавека. Пры гэтым выдатны нямецкі філосаф эпас і драму размежаваў паводле паказу ў іх, з аднаго боку, падзей, і, з другога, -- дзеяння (як вынік валявой актыўнасці дзейнай асобы, скіраванасці яе да пэўнай мэты). Наследуючы і развіваючы ідэі Гегеля, Бялінскі ў працы “Раздзяленне паэзіі на роды і віды” (1841) звярнуў увагу на адсутнасць прамой суадпаведнасці паміж родавым зместам і родавай формай: “Хоць усе тры роды паэзіі існуюць асобна адзін ад аднаго, як самастойныя элементы, аднак жа, выяўляючыся ў асобных творах паэзіі, яны не заўсёды адрозніваюцца адзін ад аднаго выразна акрэсленымі межамі. Наадварот, яны часта з’яўляюцца змешана, так што іншы эпічны па форме твор вылучаецца драматычным характарам, і наадварот… Выдатным прыкладам эпічнага твора, прасякнутага драматычным элементам, з’яўляецца аповесць Гогаля “Тарас Бульба”… Дакладна гэтак жа, як бывае драма ў эпапеі, бывае і эпапея ў драме”. Добрым пацвярджэннем слоў рускага рэвалюцыйнага дэмакрата можа служыць таксама сучасны раман, які мае прыкметы не толькі эпасу, але і лірыкі (лірычныя адступленні, лірычная танальнасць апісання з'яў і падзей), і драмы (напружанае дзеянне, маналогі і дыялогі).

Трэба, аднак, адрозніваць эпас, лірыку і драму як літаратурныя роды, ад *эпічнасці, лірычнасці (лірызму) і драматычнасці (драматызму*) як відаў эмацыйнай танальнасці. “Пад лірычнасцю (лірызмам), -- слушна сцвярджае ўкраінскі літаратуразнавец А. Ткачэнка, -- разумеем суб’ектывізаваную эмацыйную танальнасць мовы аўтара, апаведача, персанажаў твора любога роду; пад драматызмам – танальнасць напружання, інтэнсіўнага перажывання; пад эпічнасцю – аб’ектывізаваную, знешне нейтральную, стрыманую танальнасць, прадыктаваную шырынёю і шматпланавасцю аповеду. Такое разуменне гэтых катэгорый набліжае іх да амаль сінанімічных азначэнняў пафасу” (пра пафас гл. у раздзеле 3.4.4.). Відавочна, характар той ці іншай эмацыйнай танальнасці прадвызначаны родавымі асаблівасцямі мастацкай літаратуры ўвогуле, залежыць непасрэдна ад іх. Гэта лішні раз пацвярджае правамернасць вылучэння літаратурных родаў.

Калі разумець роды літаратуры як тры асобныя субсістэмы мастацтва слова і улічваць сістэмнасць міжродавых утварэнняў, то ў

кожным з із можна вылучыць уласныя падсістэмы – *віды і жанры.* Адразу заўважым, што не ўсе тэарэтыкі літаратуры лічаць патрэбным карыстацца тэрмінам “від”. Асабліва тыя, хто ў французскім слове *genre* (жанр), якое абазначае адначасова і від, і жанр і ўвайшло ў шырокі еўрапейскі ўжытак як тэрмін, хочуць бачыць толькі адно яго значэнне (другое). На іх думку, выкарыстанне двух тэрмінаў выклікае лішак інфармацыі і пэўную блытаніну паняццяў. Тым не менш, на нашу думку, найбольш слушна карыстацца наступнымі суадносінамі паняццяў (ад агульнага да прыватнага): *род – від -- жанр.*

Кожны з трох родаў літаратуры (лірыка, эпас і драма) мае свае *віды* і – падчас -- *падвіды*. У лірыцы можна вылучыць наступныя віды: *верш, песня, паэма (лірычная), празаічная мініяцюра (лірычная)*, *пародыя.* Лірыка на працягу доўгага часу свайго існавання выпрацавала шэраг *падвідаў верша* паводле метрычных, страфічных, эўфанічных і іншых прыкмет (іх называюць яшчэ *цвёрдымі формамі верша;* гл. пра іх у раздзеле 3.8.): *санет, трыялет, акраверш, александрыйскі верш, ліпаграматычны верш, пантарым, рубаі, газэль, тэрцыны, актава, рандо, рандэль* і г. д. У літаратурным эпасе паводле фармальных прыкмет (ахоп падзей, колькасць сюжэтных ліній, памер твора і інш.) вылучыліся такія пашыраныя сёння яго *віды*, як *раман, аповесць* (з падвідамі: дылогія, трылогія, тэтралогія і г. д.), *апавяданне, навела, абразок, гумарэска, эсэ, нарыс, фельетон, памфлет*. Што датычыць драмы як роду літаратуры, для якога асноўнае — выяўленне скразнога напружанага дзеяння ў дыялагічнай форме, то яна таксама мае свае літаратурныя віды — *трагедыю, камедыю і ўласна драму*. З *народнай драмы* як спецыфічнага драматычнага відовішча можна таксама вылучыць асобныя яе віды: *абрады вясельныя, радзінныя, пахавальныя* (з іх пазней вылучыліся *“жаніцьба Цярэшкі”, “ваджэнне Куста”, “ваджэнне Казы”*, *карнавалы, шэсці), батлейка, школьная драма*.

Літаратурныя віды, у сваю чаргу, дзеляцца на *жанры*. Жанр — гэта гістарычна акрэслены, адносна ўстойлівы тып мастацкай формы, дзе структура пэўных фармальных прыкмет выяўляе больш-менш канкрэтны мастацкі сэнс. Генетычна кожная жанравая форма звязана з пэўным зместам, аднак у выніку сваёй адноснай самастойнасці яна ў працэсе літаратурнага развіцця можа «адчужацца» ад яго і выражаць новы жанравы змест. Пры гэтым з ёй самой адбываецца некаторая трансфармацыя. Вось чаму асобныя вучоныя імкнуліся размежаваць жанравую форму і жанравы змест. Пры гэтым яны слушна ўказвалі, што “жанравыя адрозненні неабходна шукаць не ў форме, а ў змесце” (Г.Паспелаў), паколькі тая ці іншая сувязь паміж пэўным зместам і

формай у жанры заўсёды існуе (гімн — гэта выяўленне ў вершаваным творы ўрачыстасці, у эпіграме — насмешкі, у элегіі — суму і г.д.). Жанр – гэта *формазместавая* сутнасць літаратурнага твора. Тым самым ён адрозніваецца ад *віду* літаратурнага, заснаванага выключна на фармальных прыкметах. Якія ж жанры існуюць у мастацкай літаратуры?

Усе тры *віды* драматычнага роду літаратуры падзяляюцца *на жанры*: трагедыя на *трагедыю палітычную, філасофскую, маральна-этычную* і інш., камедыя – на *камедыю лірычную, фантастычную, інтэрмедыю, вадэвіль, фарс* і інш., драма – на *сацыяльна-бытавую, палітычную, меладраму* і інш. Лірыку ў традыцыйным (“школьным”) выкладанні падзяляюць (прычым, адразу, без відавога падзелу) на чатыры жанры: лірыка грамадзянская, інтымная, пейзажная і філасофская. Відавочна, мы маем тут справу не з уласна жанрамі, а з жанравымі сістэмамі. Можна прапанаваць больш дасканалы падзел лірыкі на жанравыя сістэмы ў адпаведнасці з аўтарскай інтэнцыяй (задумай): вершы распавядальныя (*вершы любоўныя, эратычныя, прыродаапісальныя, сюжэтныя, эцюд, эскіз, думка, імпрэсія, буколіка*), медытатыўна-філасофскія (*медытацыя, элегія, верш філасофскі, вершаказ, версэт, пасланне, стансы*), велічальныя (*ода, духоўны верш, дыфірамб, панегірык, апалог, мадрыгал, эпітафія, рацэя, эпіталама*), песенныя (*раманс, прыпеўка, дайна, серэнада, марш, гімн, псалом, кантата, альба, баркарола, канцона*), сатырыка-гумарыстычныя (*эпіграма, лімэрык, пародыя, сатыра, інвектыва, ямбы*). Большасць з названых у межах жанравых сістэм найменняў адносяцца да *жанраў класічных* – тых, якія ўжываліся ў класічнай (найперш антычнай, а таксама ў старажытнай арабскай, кітайскай, японскай) паэзіі, а затым, некалькі відазмяніўшыся, увайшлі ў новую еўрапейскую вершатворчасць (эпіграма, ода, раманс, эпітафія, эпіграма, пасланне і г. д.). Некаторыя з іх цяпер рэдка ўжываюцца або зусім не ўжываюцца (ідылія, эпіталама, эклога, мадрыгал, канцона, пастараль, серэнада і г. д.). Цвёрдыя формы верша, набываючы тую ці іншую змястоўную сутнасць, могуць таксама станавіцца канкрэтнымі жанрамі (*філасофскі санет, сатырычны трыялет, лірычная актава* і г. д.). Асабліва шмат жанраў за тысячы гадоў свайго існавання выпрацавала *лірыка народная* – першая па часе ўзнікнення разнавіднасць лірыкі як роду літаратуры: *замовы, загадкі, прыказкі, прымаўкі, галашэнні, калядкі, шчадроўкі, песні вясельныя, любоўныя, жартоўныя, салдацкія і інш.* Сярод *эпасу народнага* як разнавіднасці эпасу ўвогуле ў свой час набылі пашырэнне наступныя эпічныя жанры: *эпапея, быліна, сага, дума, гістарычная песня, эпічная паэма, сказ, гутарка, казка, легенда, паданне, анекдот*. На пісьмовым

этапе развіцця мастацтва слова ў літаратуры з’явіліся свае жанры: *летапісы, хронікі, жыціі, апокрыфы, хаджэнні, мемуары, трактаты* і інш. Паступова ў літаратуры ўзмацніўся індывідуальны аўтарскі пачатак, узніклі новыя літаратурныя віды (аповесці, раманы, апавяданні і інш.), і кожны від, у адпаведнасці з тым ці іншым змястоўным напаўненнем, набыў свае жанравыя адзнакі. Так, узніклі *раманы і аповесці рыцарскія, авантурныя, сацыяльна-бытавыя, сямейна-бытавыя, гістарычныя, прыгодніцкія, дакументальныя, дэтэктыўныя, палітычныя, філасофскія* і інш., эсэ – *літаратурныя, палітычныя, філасофскія* і інш., апавяданні, навелы і абразкі -- *сямейна-бытавыя, сацыяльна-бытавыя, гумарыстычныя (гумарэскі)*, нарысы – *вытворчыя, падарожныя, краязнаўчыя*, фельетоны – *сацыяльна-бытавыя, літаратурныя, сацыяльна-палітычныя* і г. д. Для ўсіх гэтых відаў і жанраў эпасу характэрна ўзнаўленне знешніх — у адносінах да пісьменніка — з'яў рэчаіснасці ў іх аб'ектыўнай сутнасці, паступова-лагічным (сюжэтным) развіцці. Што да *драмы народнай* як разнавіднасці драмы як роду літаратуры, то сюды можна аднесці розныя *абрады і гульні* -- *каляндарныя* (святкаванне Купалля, Каляд, вялікадня, “ваджэнне Куста”, “пахаванне Стралы” і інш.) і *сямейныя* (“жаніцьба Цярэшкі”, вяселле з усімі яго ммомантамі: заручыны, пячэнне караваю, дзяльба караваю, перазовы і інш.), *народныя відовішчы* (карнавалы, фэсты), *школьную драму, батлейку* і інш.

Бадай, кожны літаратурны жанр утрымлівае свае *жанравыя разнавіднасці* (формы, мадыфікацыі), што залежаць ужо ад канкрэтнага зместу твора. Так, гістарычны раман як жанр можа быць двух *жанравых разнавіднасцей*: а) з рэальнымі гістарычнымі асобамі, б) без рэальных гістарычных асоб. Эпіграма як жанр бывае літаратурнай, палітычнай, сацыяльна-бытавой, раманс — інтымна-лірычным, элегічна-роздумным, медытатыўным, вайсковая песня – рэкруцкай, казацкай, жаўнерскай, салдацкай і г.д.

Паміж рознымі родамі літаратуры існуе цесная сувязь (чаму, дарэчы, дапамагае і эмацыйная танальнасць як іх спалучальнае звяно). У некаторых творах (напрыклад, у *ліра-эпічнай паэме, баладзе, байцы, версэце, лірычнай прозе, вершаваных рамане, аповесці, апавяданні*) сувязь гэтая настолькі адчувальная, што гаворка можа ісці пра *ліра-эпас* як своеасаблівае *міжродавае ўтварэнне*. Можна вылучыць як міжродавыя ўтварэнні *ліра-драму* з *драматычнымі вершам, паэмай, абразком (эцюдам)*, а таксама *ліра-драма-эпас* з *“драмай для чытання”, кіна-і тэлесцэнарыем*. Узаемадзейнічаюць паміж сабой не толькі роды літаратуры, а таксама віды, жанры і жанравыя разнавіднасці. Так узніклі *раман-эсэ, аповесць-эсэ, трагікамедыя, трагіфарс, буфанада, драма-*

феерыя, фарс-вадэвіль, трылер, фэнтэзі, зномы, сатырычныя элегіі, рамансы, замовы і г.д. На ўзнікненне літаратурных відаў і жанраў уплывае і ўзаемадзеянне асобных відаў мастацтваў: літаратуры -- з кіно (*кінадраматургія*), тэлебачаннем (*тэледраматургія*), музыкай (*апернае лібрэта*), музыкай і харэаграфіяй (*балетнае лібрэта*), выяўленчым мастацтвам (*коміксы*), музыкай і аўтарскім выкананнем твора (*бардаўская песня*), спецыфічнай аўтарскай манерай выканання твора (*слэм*)…

Вядомы рускі літаратуразнавец М. Бахцін назваў жанр своеасаблівай "памяццю мастацтва". Сапраўды, жанр – адна з устойлівых літаратуразнаўчых катэгорый. Як "тыповая форма цэлага мастацкага выказвання, што ўключае ў сябе функцыянальны, тэматычны і фармальны (стылявы) пачаткі" (С. Бройтман), ён вяртае нашу чытацкую памяць да пэўных твораў самых розных пісьменнікаў, якія жылі ў розны час. Аднак трэба памятаць, што ў працэсе развіцця літаратуры яе жанравы дыяпазон змяняецца. Адны жанры ўзнікаюць, другія — звужаюць сферу свайго бытавання або зусім знікаюць (рыцарскі раман, інтэрмедыя, эклога, эпіталама, ідылія, мадрыгал, канцона), трэція — істотна мяняюць сваю змястоўную сутнасць. Напрыклад, спачатку ў антычнай літаратуры эпіграма зусім не мела сатырычнай скіраванасці. Гэтым тэрмінам называлі любы лаканічны верш на сцяне храма, помніка, які меў самастойнае значэнне. Нешта падобнае здарылася і з літаратурнай эпітафіяй, якая сёння набыла пераважна сатырычны характар: у старажытнай Грэцыі яна мела сур'ёзнае панегірычнае гучанне і яе можна было прачытаць толькі на надмагільнай пліце. Змянілася сэнсавае напаўненне і некаторых іншых жанраў. Іх «рэфармавалі» сам час і асобныя пісьменнікі, творчасць якіх вызначаецца выразнай спецыфікай жанравых форм. Прычым, калі выбар роду літаратуры звычайна прадвызначаецца прыроджаным характарам таленту пісьменніка, выбар жанру — перш за ўсё прадметам выяўлення, аўтарскімі адносінамі да яго і г. д.

Для кожнага перыяду літаратурнага развіцця характэрныя свае віды, жанры і жанравыя разнавіднасці. Як паказаў у сваёй манаграфіі "Поэтика древнерусской литературы» (1971) вядомы рускі літаратуразнавец акадэмік Д.Ліхачоў, у Старажытнай Русі фальклорныя і літаратурныя жанры знаходзіліся доўгі час у адносінах "узаемавыключальнай дапаўняльнасці": у пісьмовай літаратуры не выкарыстоўваліся тыя жанры, якія бытавалі ў вуснай народна-паэтычнай творчасці (казка, песня, гістарычны эпас, драма), а духоўныя запатрабаванні слухачоў і чытачоў задавальняліся і вуснай літаратурай, і

пісьмовай адначасова. Справа мяняецца толькі ў XVI—XVIII стст., калі ўсё большую і большую ролю пачынае адыгрываць менавіта пісьмовая літаратура. Возьмем, напрыклад, беларускую шматмоўную літаратуру гэтага часу. Лёгка можна заўважыць: да ранейшых *"слоў", прытчаў, малітваў* (Кірылы Тураўскага, Грыгорыя Цамблака), *жыцій* (Еўфрасінні Полацкай, Кірылы Тураўскага, Аўрамія Смаленскага, Трох віленскіх пакутнікаў), *помнікаў справавога пісьменства* і *летапісаў* (надпіс на крыжы Еўфрасінні Полацкай 1161 г., Смаленская праўда 1229 г., дагавор Полацка з Рыгой 1407 г., "Летапіс вялікіх князёў літоўскіх", "Пахвала вялікаму князю Вітаўту"), *жаджэнняў* (ігумена Данііла, Ігнацiя Смаляніна) і *перакладных аповесцяў* ("Аповесць пра Трою", "Александрыя"), толькі ў перыяд Адраджэння (ХУІ ст.) дадаюцца *трактаты* -- прадмовы і пасляслоўі да кніг (Францыска Скарыны, Сымона Буднага, Васіля Цяпінскага), *паэмы эпічныя* ("Пруская вайна" Яна Вісліцкага, "Песня пра зубра" Міколы Гусоўскага), *сацыяльна-палітычныя* ("Гутарка аднаго паляка з маскалём", "Пасольства Льва Сапегі да вялікага князя маскоўскага" Гальяша Пельгрымоўскага), *вершы духоўныя* (Скарыны), *палітычныя* ("Да палякаў і ліцьвінаў" Андрэя Волана), празаічныя і вершаваныя *панегірыкі* ("Пахвала гетману Канстанціну Астрожскаму", "эпікграмы" Андрэя Рымшы), выдатныя *творы пісьменства справавога* ("Статут Вялікага княства Літоўскага"), *эпісталярнага* ("Лісты" Філона Кміты-Чарнабыльскага), *мемуарнага* ("Дыярыуш" Фёдара Еўлашоўскага) і *перакладнога* ("Аповесць пра Трышчана", "Гісторыя пра Атылу, караля Угорскага", "Аповесць пра пабоішча Мамая"), *хронікі* ("”Хроніка Вялікага княства Літоўскага і Жамойцкага", "Хроніка Быхаўца", празаічна-вершаваная "Хроніка польская, літоўская, жамойцкая і ўсяе Русі" Мацея Стрыйкоўскага) і інш.

Барока (канец ХУІ—першая палова ХУІІІ ст.) узбагаціла беларускую літаратуру не толькі ранейшымі відамі і жанрамі (летапісы, прадмовы, эпісталярый, мемуары і інш.), але, што асабліва важна, развіло ўсе тры роды літаратуры, канчаткова замацавала індывідуальны характар літаратурна-мастацкай творчасці. З’явіліся буйныя пісьменнікі, сярод якіх асабліва вылучыўся Сімяон Полацкі. Лірыку ў розных відах і жанрах (*вершы грамадзянскія, інтымныя, пейзажныя, оды, элегіі* і інш.) развівалі многія ананімныя паэты, а таксама Лаўрэнцій Зізаній, Лявон Мамоніч, Саламон Рысінскі, Ян Казімір Пашкевіч, Ян Бенедыкт Пратасовіч, Іаіль Труцэвіч, Дамінік Рудніцкі, Францішка Уршуля Радзівіл і інш. Розгалас набыў эпас у выглядзе *палемічнай публіцыстыкі* (Пётр Скарга, Іпацій Пацей, Канстанцін Астрожскі, Хрыстафор Філалет, Стэфан і Лаўрэнцій Зізанії, Мялецій Сматрыцкі, Сільвестр Косаў і інш.),

казанняў (казанні Лявонція Карповіча), *сатырыка-парадыйных тэкстаў* (“Прамова Мялешкі”, “Ліст да Абуховіча”), *паэм філасофска-публіцыстычных* (“Лабірынт” Тамаша Іяўлевіча) і *героіка-патрыятычных* (“Апісанне маскоўскага паходу князя Крыштафа Радзівіла” Ф. Градоўскага, “Радзівіліяда” Я. Радвана), *гістарычна-мемуарнай прозы* (“Дыярыушы” – Самуіла Маскевіча, Афанасія Філіповіча, Альбрыхта Станіслава Радзівіла, “Успаміны” Яна Цадроўскага, “Магілёўская хроніка” Трафіма Сурты і Юрыя Трубніцкага). На аснове народных тэатралізаваных відовішчаў, такіх як “Жаніцьба Цярэшкі”, “пахаванне Стралы”, “ваджэнне Куста”, і пад уплывам заходняй драматургіі ўзнікае на Беларусі тэатр, а таксама драма як род літаратуры: *школьная драма, батлеечныя п’есы*, шматлікія *інтэрмедыі* (“Іван і царкоўны сторож”, “Селянін і студэнт”, “Чорт Асмалейка” і інш.), *драма-маралітэ* (“Дэкламацыя “ М.Базылевіча), *камедыя* (“Камедыя” Каятана Марашэўскага, пераробка Міхаілам Цяцерскім камедыі Мальера “Доктар па прымусу”), *камедыі, трагедыі і лібрэты опер* Францішкі Уршулі Радзівіл…

На жаль, гістарычныя абставіны, у якіх у канцы ХУIII—пачатку XIX ст. пачала ўзнікаць новая бюеларуская літаратура, не дазволілі ёй пакарыстацца ўсім накопленым за папярэднія стагоддзі багаццем жанрава-відавых форм. Тым не менш ужо ў сярэдзіне стагоддзя Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч выкарыстоўвае ў сваёй творчасці многія жанры і жанравыя разнавіднасці: *вершаваныя апавяданні* (“Багаславёная сям’я”, “Літаратарскія клопаты”, “Вечарніцы”) і *аповесці* (“Шчароўскія дажынкі”, “Травіца брат-сястрыца”), *быліцы* (”Быліцы, расказы Навума”), *меладраму* (“Апантаны), *фарс-вадэвіль* (“Пінская шляхта”), *драматычную сцэнку* ў адным акце (“Неспадзяванка для майстыні”), *лібрэта аперэты* (“Ідылія”), *паэмы гістарычную* (“Люцынка, або Шведы на Літве”) і *рамантызаваную сацыяльна-бытавую* (“Гапон”), *вершы, публіцыстычныя артыкулы, пераклады.* У канцы ж таго стагоддзя ў творчасці толькі аднаго Францішка Багушэвіча мы сустракаем *грамадзянскі верш* («Праўда»), *гутарку* («Хрэсьбіны Мацюка»), *вершаванае апавяданне* («Хцівец і скарб на святога Яна»), *сацыяльна-бытавую паэму* («Кепска будзе»), *вершаваную легенду* («Гдзе чорт не зможа, там бабу пашле»), *байку* («Воўк і авечка»), *песню* («Удава»), *пасланне* («Яснавяльможнай пані Арэшчысе»), *сатыру* («Скацінная апека»)…

Па колькасці і характары жанраў і іх разнавіднасцей можна ўскосна меркаваць пра багацце мастацкіх здабыткаў асобных пісьменнікаў і цэлых нацыянальных літаратур. У пачатку ХХ ст. многія

жанры і віды верша прышчапіў беларускай паэзіі М.Багдановіч (*эпістала, філасофскі верш, трыялет, рандо, хоку, танка, тэрцыны, верлібр* і інш.). Надзвычайнае жанравае багацце сустракаем у Янкі Купалы, які валодаў, бадай, усімі жанравымі разнавіднасцямі верша, вершаванага апавядання і паэмы. Народнаму песняру належыць надзвычай дасціпнае паэтычнае вызначэннне асобных жанраў — *песні, оды, серэнады, сатыры, балады* і інш. («Паэзія», 1906). М.Багдановіч і Янка Купала не толькі карысталіся гатовымі жанравымі формамі, але і ўдасканальвалі, па-наватарску ўзбагачалі іх у сваёй творчасці. Традыцыі класікаў роднай літаратуры прадоўжылі многія беларускія пісьменнікі. Да гэтага жанрава-відавога багацця яны дадаюць і свае знаходкі. У прыватнасці, Максім Танк першы ў савецкай пасляваеннай паэзіі (другая палова 1950-х гг.) стаў шырока карыстацца *верлібрам*, аказаўшы тым самым уплыў на выкарыстанне гэтай сістэмы вершавання ва ўсіх былых рэспубліках СССР. Аркадзю Куляшову належыць гонар увядзення ў сучасную славянскую паэзію такой страфічнай формы, як *шаснаццаціраджоўе* (цыкл “Новыя вершы”, пачатак 1960-х гг.), Змітраку Марозаву – *вянка вянкоў санетаў* (“Апакаліпсіс душы”, 1991). Ніл Гілевіч напісаў першы беларускі *вершаваны раман* (“Родныя дзеці”, 1985). Да гэтага, ён не толькі асучасніў замову як, бадай, адзін з самых старажытных фальклорных жанраў, але і надаў ёй востра сатырычны характар, чаго ў ёй ніколі не было, напісаў цыкл *сатырычных замоў*. З іменем Алеся Разанава звязваецца ўзнікненне *квантэмаў, пункціраў, вершаказаў, зномаў*, значнае пашырэнне *версэтаў*. Часам для некаторых паэтаў увядзенне ў родную славеснасць вядомых у сусветнай паэзіі ці вынаходніцтва зусім новых вершаваных формаў з’яўляецца справай першаступеннай важнасці (Мікалай Віцяцкі, Арцём Кавалеўскі, Глеб Лабадзенка, Серж Мінскевіч, Юрась Пацюпа, Андрэй Хадановіч, Соф’я Шах і інш.). Сёння беларуская літаратура карыстаецца, па сутнасці, усімі відамі і жанрамі, якія актуалізаваны ў рускай і ўсёй еўрапейскай літаратурай.

Пытанні для самаправеркі:

1. Як вы ўяўляеце мастацкую літаратуру як сістэму? Якія субсістэмы (падсістэмы) можна ў ёй вылучыць?

2. Што характэрна для эпасу, лірыкі і драмы як родаў літаратуры? На што звярталі ўвагу пры іх характарыстыцы Арыстоцель, Гегель і Бялінскі?

3. Раскрыйце сутнасць эпічнасці, лірызму і драматызму як эмацыйнай танальнасці. Назавіце міжродавыя ўтварэнні і дайце ім характарыстыку.

4. Што такое жанр і чым ён адрозніваецца ад літаратурнага віду? Якія віды і жанры эпасу, лірыкі і драмы вы ведаеце? Да чаго – віду ці жанру – адносяцца цвёрдыя формы верша?

5. Акрэсліце паняцце "жанравая разнавіднасць". Пакажыце родавае і жанрава-відавое багацце беларускай або нейкай іншай еўрапейскай літаратуры.

6. На прыкладзе беларускай літаратуры пакажыце эвалюцыю ў літаратурна-мастацкай творчасці жанрава-відавых форм на працягу апошняга тысячагоддзя.

3.2.2. Лірыка

Аляксандр Весялоўскі у сваёй "Гістарычнай паэтыцы" пачатак розных відаў мастацтва разам з зародкавымі формамі літаратурных родаў выводзіў, як вядома, з першабытнага сінкрэтычнага рытуальнага дзейства. Так, у карагодзе вакол забітага маманта ўвасабляліся і аповед пра характар палявання (у тым ліку і драматычныя моманты), і радасны эмацыянальны стан паляўнічых (у выгуках, спевах), і рытмічны танец з пэўным гукавым суправаджэннем (своеасаблівай "музыкай"), і пантаміма. Прымаючы існаванне такога сінкрэтычнага мастацтва, якое ў будучым, відавочна, распалася на асобныя мастацтвы – слоўнае, музычнае, вакальнае, танцавальнае, паспрабуем усё ж хаця б тэарэтычна (а інакш – і нельга) уявіць вытокі менавіта мастацтва слова. Гэтыя вытокі, хутчэй за ўсё, звязаны найперш з лірыкай. Чым гэта можна даказаць?

Лірыка, як мы падкрэслівалі, мастацтва суб'ектыўнае, прадмет якога – пачуццё. Старажытны чалавек, homo sapiens, як *самастойная* істота (пры ўсёй калектыўнай форме існавання) меў нямала прычын выявіць – у выгуках, воклічах, словах – свой *уласны* мажорны або мінорны эмацыянальны стан. Прычым – падкрэслім -- яшчэ да дэманстрацыі калектыўных эмоцый (напрыклад, ад паспяховага калектыўнага палявання). Нейкая жаданая знаходка, адчуванне маладой сілы, сустрэча з доўгачаканым партнёрам, нараджэнне дзіцяці і турботы пра яго, смерць блізкага чалавека і г. д. – усё гэта правакавала ўзнікненне пачуццяў індывідуальнай радасці, суму, гора, страху, якія затым увасабляліся ў выслоўі, прымаўкі, прыказкі, словы пацешак, калыханак… Лепшыя з іх, складзеныя найбольш таленавіта, запаміналіся (не ў апошнюю чаргу дзякуючы рытму, які прыйшоў у маўленне з назірання за рытмам з'яў прыроды і фізіялагічным рытмам чалавечага арганізму). Прычым, вялікую ролю пры гэтым адыгрываў міфалагічны светапогляд старажытнага чалавека, які бачыў сябе ў арганічным

адзінстве з прыродай і космасам, што ўвасобілася ў пантэізме, анімізме, татэмізме, фетышызме. Менавіта ў лірыцы, як падкрэсліваў Гегель, назіраецца сумяшчэнне суб’екта і аб’екта ў адной асобе. Усё гэта паспрыяла ўзнікненню, у прыватнасці, аднаго з самых старажытных і індывідуальных жанраў вуснай народна-паэтычнай творчасці – замоў…

Тэрмін “лірыка” пайшоў ад грэчаскага слова lyricós — той, хто спявае пад гукі ліры; музычны; хвалюючы (таксама, заўважым, спевы гэтыя індывідуальныя). У лірыцы, згодна Арыстоцеля, пераймальнік не мяняе свайго аблічча, застаецца самім сабой. Сёння лірыка — адзін з важнейшых родаў літаратуры, які адлюстроўвае рэчаіснасць праз суб'ектыўнае выяўленне пачуццяў, перажыванняў аўтара. Менавіта духоўнае жыццё чалавека, свет яго ідэй і пачуццяў і з'яўляецца прадметам адлюстравання ў лірыцы. Як падкрэсліваў Бялінскі, «усё, што цікавіць, хвалюе, радуе, выклікае смутак, дае асалоду, мучыць, заспакойвае, турбуе, адным словам, усё, што з'яўляецца зместам духоўнага жыцця суб'екта, што ўваходзіць у яго, узнікае ў ім, — усё гэта ўспрымаецца лірыкай як законная яе ўласнасць».

Лірыка не можа стварыць асобныя цэласныя характары, вобразы-персанажы, каб перадаць праз іх заканамернасці жыцця. У той жа час індывідуалізаваны і тыпізаваны малюнак духоўнага свету сучасніка яна ўвасабляе ў вобразе *лірычнага героя* паэта. Лірычны герой (часам — вобраз паэта, лірычнае «Я») — гэта ўмоўны тэрмін, якім абазначаюць вобраз, што ўзнікае ў свядомасці чытача ў выніку знаёмства з лірычнай творчасцю таго ці іншага паэта. Лірык выяўляе ў вершах свае думкі і пачуцці, настрой і перажыванні, свае адносіны да з’яў і падзей навакольнай рэчаіснасці. Але формы гэтага выяўлення могуць быць розныя, падчас нечаканыя. Таму вобраз лірычнага героя нельга прасталінейна атаясамліваць з асобай паэта, перажыванні яго — цалкам з пачуццямі і думкамі самога аўтара. Так, у вершах Т. Шаўчэнкі «Ой я свого чоловіка…», «Якби мені, мамо, намисто…» і інш. у вобразе лірычнага героя выступае жанчына. Гэтаксама ў лірычным вершы Янкі Купалы «Я — калгасніца...» лірычнае «Я», ад імя якога вядзецца паэтычны аповед, жаночага полу: «Я – калгасніца // Маладая, // Жыву весела, // Ані дбаю. // Мае дзетачкі // Позна, рана // І накормлены, // І прыбраны…». У паўднёва-славянскіх краінах, дзе імя Янка ўжываецца ў дачыненні толькі да асоб жаночага полу (у адрозненне ад Янко – мужчынскага імені), чытачы ўпаўне могуць атаясамліваць лірычнае «Я» паэта з самім паэтам… У вершы А. Твардоўскага «Я убит подо Ржевом» лірычным героем выступае салдат, які загінуў на вайне. Паэт можа ўявіць сябе ў міжпланетным караблі і ў форме «Я» выказаць пачуцці касманаўта і г. д. У

дадзеным выпадку мы маем справу з т. зв. *ролевай лірыкай*. Нельга лічыць, што паміж асобай паэта і яго лірычным героем значная розніца. Суадносіны паміж імі — гэта, кажучы некалькі спрошчана, як суадносіны ў эпічным творы прататыпа і мастацкага вобраза-персанажа, што ствараецца з памогай адбору жыццёвага матэрыялу, мастацкага вымыслу, тыпізацыі. Лірычны герой таксама раскрывае ўвогуле тыповыя перажыванні ў тыповых абставінах. Менавіта таму ў лірычнай творчасці асабліва вялікае значэнне набываюць грамадзянская пазіцыя, палітычны кругагляд, адукацыйны і культурны ўзровень, маральны воблік пісьменніка. Толькі передавы па сваіх поглядах, грамадзянска актыўны, глыбока дасведчаны паэт можа стварыць вобраз лірычнага героя, які здольны захапіць чытача сваімі гуманістычнымі ідэаламі.

Лірычны герой найбольш поўна паўстае з усёй творчасці паэта. Асобныя вершы — кожны па-свойму — узбагачаюць той тып лірычнага характару, што ўносіць у літаратуру пэўны творца. Так, вобраз дарэвалюцыйнага лірычнага героя Янкі Купалы — чалавека-бунтара, змагара за сацыяльнае і нацыянальнае разняволенне роднага народа — паўстае з розных лірычных твораў паэта. У адных вершах раскрываецца ўсведамленне яго сацыяльнай, нацыянальнай або чыста чалавечай годнасці («А хто там ідзе?», «Ворагам Беларушчыны», «Мужык»), у другіх — палкае жаданне грамадска-рэвалюцыйнай дзейнасці («Там», «Час»), у трэціх — свядомая арыентацыя на працоўны народ («Я не для вас...», «Адпаведзь»), у чацвёртых — нязломная вера ў перамогу дабра і справядлівасці («Яшчэ прыйдзе вясна») і г. д. Вобраз лірычнага героя творчасці П. Панчанкі — гэта вобраз чалавека праўдзівага, сумленнага, чалавечнага («Без чалавечнасці не будзе і вечнасці!»), які актыўна сцвярджае хараство жыцця і гэтак жа актыўна і бескампрамісна змагаецца з усім, што перашкаджае нам у жыцці.

Мы ўжо вызначылі асноўныя віды, жанры і жанравыя разнавіднасці лірыкі (гл. раздзел 3.2.1). Давайце цяпер спынімся на блізкім да традыцыйнага ў айчынным літаратуразнаўстве падзелу лірыкі на жанравыя сістэмы. Толькі да *інтымнай, грамадзянскай, пейзажнай і медытатыўна-філасофскай* дададзім яшчэ *абрадавую і пазаабрадавую, духоўную, сатырыка-гумарыстычную і сугестыўную*, што будзе і больш сучасна, і навукова-дакладна.

Абрадавая і пазаабрадавая лірыка

Абрадавая лірыка – від народна-паэтычнай, а таксама часткова -- і індывідуальна-прафесійнай, паэтычнай творчасці, звязаны з рознымі працоўнымі, святочнымі, сямейнымі абрадамі. З яе традыцыйна вылучаюцца жанравыя падсістэмы каляндарна-абрадавай, сямейна-

абрадавай і пазаабрадавай лірыкі. Да *каляндарна-абрадавай* лірыкі адносяцца найперш песні, якія суправаджаюць працоўную дзейнасць і святы земляроба на працягу гаспадарчага года. Яны складаюць чатыры вялікія цыклы – *зімовы, веснавы, летні і восеньскі*, уключаюць звыш дваццаці песенных разнавіднасцей. Так, да цыклу *зімовых песень* адносяцца *калядкі, шчадроўкі, піліпаўскія і масленічныя,* што выконваюцца адпаведна на Каляды, у Шчодры вечар (напярэдадні Новага года), на Піліпаўку (з 28 лістапада па 6 студзеня) і на Масленым, або Сырным, тыдні (восьмы тыдзень перад Вялікаднем). Вялікай разнастайнасцю вылучаюцца *веснавыя песні*, сярод якіх *вяснянкі, валачобныя, юраўскія, траецкія, куставыя, русальныя*. Яны спяваюцца адпаведна пры абрадзе "гукання вясны" (канец лютага – пачатак сакавіка), у першы вечар Вялікадня, на Юр'я, калі выганялі скаціну ў поле (6 мая), на Тройцу, або Сёмуху (праз сем тыдняў пасля Вялікадня), у час абраду "ваджэння Куста", на Русальным тыдні (наступны тыдзень пасля Сёмухі). *Летнія песні* складаюцца з *купальскіх, пятроўскіх, касецкіх, жніўных.* Самі назвы гавораць, у час якіх святаў ці якой працы яны выконваюцца: на Купалле (у ноч з 6 на 7 ліпеня), на Пятра (12 ліпеня), у часе касьбы і жніва. Своеасаблівасцю беларускай абрадавай лірыкі з'яўляецца наяўнасць у ёй *восеньскіх песень*, якія спяваюць толькі жанчыны ў часе восеньскіх святаў (Пакровы, Багач, Дзяды) і попрадак. Да гэтых песень далучаюцца *талочныя песні*, што выконваюцца ў застоллі пасля талакі – калектыўнай узаемадапаможнай працы. Да *сямейна-абрадавай лірыкі* адносяцца песні, якія суправаджаюць асноўныя этапы жыцця чалавека – нараджэнне (*радзінныя*), шлюб (*вясельныя*), смерць (*галашэнні*) і выяўляюць народны ідэал сямейнага шчасця, своеасаблівую сялянскую філасофію жыцця. Абрадавая лірыка цесна звязана з *пазаабрадавай лірыкай*, куды адносяцца жанры дзіцячага фальклору (*калыханкі, пацешкі, скорагаворкі, лічылкі* і інш.),а таксама *прыказкі і прымаўкі, загадкі, замовы, выслоўі, песні сямейна-бытавыя, любоўныя, жартоўныя, вайсковыя (у т. л. рэкруцкія, казацкія, жаўнерскія, салдацкія), сацыяльна-бытавыя (у т. л. антыпрыгонніцкія, прымацкія, батрацкія, парабкоўскія, бурлацкія, чумацкія), прыпеўкі, або частушкі.*

Вядома, большасць названых жанраў абрадавай і пазаабрадавай лірыкі выйшлі цяпер з актыўнага ўжытку. Тым не менш многія з іх выкарыстоўваюцца ў рэпертуары розных мастацкіх калектываў, як самадзейных, так і прафесійных ("Песняры", "Сябры", "Палац", "Свята" і інш.). Разам з тым па іх узору з рознымі прагматычнымі мэтамі ствараюцца адпаведныя тэксты і цяпер (для выканання ў салдацкіх,

студэнцкіх, турысцкіх калектывах, у спектаклях, кінафільмах і інш., для віншавання са шлюбам, з днём нараджэння, атрыманнем узнагароды і г. д.). Яшчэ зусім нядаўна выходзілі цэлыя анталогіі т. зв. “датных” вершаў, прысвечаных нейкім датам “чырвонага календара” (Кастрычніцкай рэвалюцыі, Першаму Мая і г. д.). Газета “Звязда” ўжо каторы год праводзіць конкурс на лепшыя прыпеўкі на зададзеную тэму, што выклікае з’яўленне соцень такіх аўтарскіх твораў – стылізацый пад народнае. Такая стылізацыя асабліва часта сустракаецца ў творчасці для дзяцей. Скажам, у паэзіі В. Віткі, Р. Барадуліна, У. Мацвеенкі, У. Мазго няцяжка знайсці *калыханкі, забаўлянкі, загадкі, скорагаворкі, лічылкі, каламбуры* і іншыя жанры пазаабрадавай лірыкі.

Духоўная лірыка

Духоўную лірыку складаюць фальклорныя і аўтарскія вершы і песні на рэлігійную тэматыку. Яшчэ ў перыяд Старажытнай Русі ванроўныя лірнікі, жабракі-старцы выконвалі *духоўныя песні*, у аснове якіх былі сюжэты агіяграфічных і апакрыфічных твораў, старазапаветных і евангельскіх паданняў і міфаў. Духоўныя песні на беларускай мове (*канты, псальмы*) выконваліся ва ўніяцкіх храмах у 1596—1839 гг. (у перыяд існавання уніяцтва як асобнай канфесіі), часам уключаліся і ўключаюцца дагэтуль (асабліва ў XX ст., у перыяд нацыянальнага адраджэння) у богаслужбу ў касцёлах, цэрквах, пратэстанцкіх малітоўнях (побач з песнямі на польскай, рускай і стараславянскай мовах). Сярод іх вылучаюцца *духоўныя гімны*, як, у прыватнасці, гімн «Магутны Божа» (словы Н. Арсенневай, музыка М. Равенскага). Першыя з вядомых аўтарскіх *духоўных вершаў* напісаў Ф. Скарына і змясціў у некаторых сваіх прадмовах і пасляслоўях да перакладу Біблії («Богу в Троици единому ко чти и ко славе», «Веруй в Бога единого», «Помни дни святые святити»). Шырокую вядомасць у свой час атрымалі напісаная па-беларуску ў элегічным стылі ананімная *лірычная паэма* «Лямант на смерць Лявонція Карповіча» (1620), *духоўны верш* А. Філіповіча «Даруй пакой царкве сваёй, Хрысце Божа» (1646), ананіныя і аўтарскія *малітвы*. Свайго найвышэйшага ўздыму духоўная лірыка знайшла ў асобе Сімяона Полацкага, які і ў беларускі перыяд творчасці, і пасля пераезду ў Маскву (1664) неаднаразова звяртаўся да рэлігійнай тэматыкі, у прыватнасці, выдаў «Псалтирь рифмованную» — пераклад рыфмаваным вершам старажытных *псальмаў*. Дарэчы, гэты своеасаблівы творчы подзвіг нядаўна паўтарыла вінніцкая паэтэса Т. Якавенка, якая перастварыла па-ўкраінску (і таксама рыфмаваным вершам) усе 150 псальмаў («Книга псалмів у переспівах», Вінніца, 2003). Духоўная лірыка ў пэўнай ступені знайшла пашырэнне ў новай беларускай літаратуры

(Янка Купала, Карусь Каганец, Алесь Гарун, Змітрок Бядуля, Янук Д., Стары Улас, Н. Арсеннева, Л. Геніюш, М. Сяднёў, В. Швед і інш.). У XXст. з’явіліся прафесійныя аўтары духоўнай лірыкі, пераважна святары, — Казімір Сваяк, Вінцук Адважны, Андрэй Зязюля, Зьніч (Бембель) і інш. Рэлігійную тэматыку ў сучаснай паэзіі Беларусі распрацоўвалі і распрацоўваюць Р.Барадулін, І. Багдановіч, П. Бітэль, Д. Бічэль, Т. Бондар, М. Дукса, Н. Загорская, Г. Каржанеўская, Х. Лялько, Г. Тварановіч, С. Шах і інш. Узоры беларускай духоўнай лірыкі ўвайшлі ў зборнікі «Храм і верш» (Беласток, 1993), «Насустрач духу: Анталогія беларускай хрысціянскай паэзіі» (2001).

Грамадзянская лірыка

У *грамадзянскай лірыцы* выяўляюцца актуальныя, грамадска значныя праблемы часу (палітычныя, сацыяльныя, нацыянальныя). «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан!» — гэтыя крылатыя словы М.Някрасава вызначылі патрабаванне не толькі ў адносінах да рускай паэзіі, але і да паэзіі ўвогуле. Вядома, яны былі залішне палемічна завостранымі. Сваім выказваннем аўтар «Кому на Руси жить хорошо» палемізаваў з прыхільнікамі т.зв. «чыстага мастацтва», або «мастацтва для мастацтва» (А.Фет, А.Майкаў, А.Апухцін, К.Фофанаў і інш.), якія свядома пазбягалі сацыяльнай праблематыкі, стараліся стаяць у баку ад гармадскіх праблем. На самай справе, абедзьве крайнасці аднолькава чужыя не толькі для запатрабаванай грамадствам паэзіі, але і для мастацкай літаратуры ўвогуле. Пра гэта сведчыць творчасць літаральна ўсіх буйнейшых класікаў сусветнага мастацкага слова – ад Авідзія, Дантэ, Шэкспіра, Гётэ і да Пушкіна, Міцкевіча, Шаўчэнкі і Янкі Купалы, якія з аднолькавай мастацкай сілай выявілі ў сваёй паэзіі і перадавыя грамадскія ідэалы, і матывы агульначалавечыя, асабістыя, нават прыватныя. Беларуская лірыка заўсёды вызначалася сваёй грамадзянскасцю, дапамагала роднаму народу ў яго барацьбе за сацыяльнае і нацыянальнае вызваленне (“Марыська чарнаброва, галубка мая…” К. Каліноўскага, “Перш душылі паны…” А. Гурыновіча, “Бог не роўна дзеле” Багушэвіча, “Мора”, “Суседзям у няволі” Цёткі і інш.). У часы Дуніна-Марцінкевіча і Багушэвіча патрэбна была грамадзянская смеласць ужо для таго, каб пісаць і друкавацца на афіцыйна забароненай тады беларускай мове. Тым большая смеласць патрабавалася для выяўлення на гэтай мове праблем сацыяльнай няроўнасці, беларускага патрыятызму, гуманізму. На розных этапах гісторыі Беларусі XX ст. грамадзянская лірыка дапамагала народу фарміраваць яго нацыянальную самасвядомасць, абуджала гістарычную памяць, умацоўвала пачуццё дзяржаўнасці і дзяржаўнай самастойнасці, настройвала чытача на

змаганне з праявамі бездухоўнасці, сацыяльнай індэферэнтнасці, амаральнасці, нацыянальнага нігілізму (“Пагоня”, “Рушымся, брацця, хутчэй…” Багдановіча, “А хто там ідзе?”, “Ворагам Беларушчыны”, “Каб…”, “Беларускім партызанам” Янкі Купалы, “Беларусам”, “Не бядуй!”, “Беларускаму люду” Якуба Коласа, “Спатканне”, “Родная мова”, “Каб ведалі”, “Перапіска з зямлёй” Максіма Танка, “Краіна мая”, “Родная мова”, “Паэма сораму і гневу” П. Панчанкі, “Беларуская песня”, “Быў. Ёсць. Буду” У. Караткевіча, “Мая мова”, “Беларусь на крыжы” Барадуліна і інш.). Пры гэтым грамадзянскія матывы цесна знітаваны з цеплынёй шчырага лірычнага пачуцця. Як у наступным вершы Міколы Федзюковіча:

Я чуў, як плакала жанчына…
Уздоўж Вайны, усцяж Зямлі
яна штогод ідзе да сына –
туды, дзе макі прараслі…
Пагляд ад спёкі заімглёны,
спіна стамлёная смыліць…
Адно ёй сонца – над зямлёю,
другое сонца – у зямлі.

Увогуле, калі акінуць вокам усю ўсходнеславянскую паэзію мінулага стагоддзя, то стане відавочным, што менавіта грамадзянская лірыка знаходзіцца ў ёй на першым месцы – як па колькасці творцаў, так і па якасці твораў. Гэта адносіцца не толькі да беларускай паэзіі (назвавем тут яшчэ А. Пысіна, Гілевіча, П. Макаля, А. Вярцінскага, Г. Бураўкіна, Н. Мацяш, У. Някляева, С. Законнікава, М. Мятліцкага, А. Пісьмянкова, А. Сыса і інш.), але да рускай (А. Блок, У. Маякоўскі, В. Мандэльштам, М. Гумілёў, А. Ахматава, М. Ісакоўскі, А. Твардоўскі, Р. Раждзественскі, Я. Еўтушэнка, А. Вазнясенскі і інш.) і ўкраінскай (П. Тычына, М. Рыльскі, М. Бажан, М. Нагнібеда, В. Сіманенка, В. Стус, Д. Паўлычка, І. Драч, Б. Алейнік, Р. Лубкіўскі і інш.).

Інтымная лірыка

Інтымную лірыку часам вызначаюць як сукупнасць лірычных твораў пра каханне. І ў гэтым асаблівай памылкі няма, бо яны складаюць абсалютную большасць гэтага разраду лірыкі. Аднак да інтымнай лірыкі далучаюцца яшчэ вершы пра дружбу, пра цеплыню сямейных узаемаадносін (мужа – да жонкі, жонкі – да мужа, дзяцей – да бацькоў), розныя прыватныя прысвячэнні, альбомныя вершы (скажам, запісы ў «Альбоме» XIX ст. А. Вярыгі-Дарэўскага, верш Міцкевіча «У альбом Цэліне Ш.» і г. д.). Інтымнымі матывамі прасякнута славутая «Найвышэйшая песня Саламонава», гэтыя матывы адчуваюцца ў

«Слове аб палку Ігаравым» (т. зв. «Плач Яраслаўны»), у «Песні пра зубра» Гусоўскага, «Энеідзе навыварат» В. Равінскага, «Тарасе на Парнасе» К. Вераніцына і інш. Адным з самых старажытных і знакамітых майстроў інтымнай лірыкі была старажытнагрэчаская паэтэса Сапфо, або Сафо (канец VII — першая палова VI ст. да н. э.). Значны ўклад у развіццё сусветнай інтымнай лірыкі ўнеслі Ф. Петрарка, П. Рансар, У. Шэкспір, Пушкін, Міцкевіч, С. Ясенін, У. Сасюра, А. Малышка, Р. Гамзатаў і інш. Паэзія выпрацавала нямала жанраў і жанравых разнавіднасцей інтымнай лірыкі: *інтымны верш, ода, дыфірамб, альба, баркарола, серэнада, канцона, эпіталама, пастарль, буколіка, раманс...* У беларускім фальклоры існуе асобны вялікі і багаты жанр песень пра каханне. На іх аснове і з выкарыстаннем сусветнага паэтычнага вопыту паэты Беларусі XVII—XIX стст. (Сімяон Полацкі, Ф.У.Радзівіл, М.К.Агінскі, Ф.Князьнін, Міцкевіч, У.Сыракомля і інш.) напісалі нямала вершаў, што ўзбагацілі тагачасную інтымную лірыку. У літаратуры на беларускай мове, што ў XIX ст. нараджалася і развівалася амаль што ў канспіратыўных умовах, выразна пераважалі грамадзянскія матывы, інтымныя вершы сустракаліся толькі зрэдку («Дзеванька» Я.Баршчэўскага, «За пенкнай паненкай аж душа сумуе» А.Рыпінскага, «Сватаны» Багушэвіча, «Серэнада» Янкі Лучыны, «Ён і яна» Ф.Тапчэўскага). Аднак нават і ў такіх вершах грамадзянскія настроі часта бралі верх («Марыська чарнаброва, галубка мая…» Каліноўскага). І толькі XX ст. прынесла сапраўдны росквіт беларускай інтымнай лірыкі. Выдатныя ўзоры яе ёсць у Янкі Купалы (лірычная паэма «Яна і я»), Якуба Коласа («Майму другу», «Дзяўчыне»), Багдановіча («Раманс»), П. Броўкі («Пахне чабор…», «Александрына»), Куляшова («Бывай…»), Максіма Танка («Завушніцы», «Готыка «Святой Ганны»), Панчанкі («Рабінавы гай», «У акенца тваё…»), А.Звонака («Беларускія жанчыны»), А.Русака («Толькі з табою», «Не шукай»), А.Вярцінскага («Свята», «Я фільм глядзеў…»), Я.Янішчыц («Ты пакліч мяне, пазаві…»), Л.Дранько-Майсюка (цыкл «Вершы для А.») і інш. Многія вершы гэтых паэтаў, як і іншых (Веры Вярбы, Р.Баравіковай, М.Шушкевіча, Л.Пранчака, А.Бадака, М.Анемпадыстава, Л.Вольскага, У. Мазго і інш.), кампазітары паклалі на музыку і яны сталі папулярнымі песнямі. Пачынаючы з цыкла Багдановіча «Эрас», у беларускай інтымнай лірыцы прыжылася і такая яе разнавіднасць, як эратычная паэзія («Добры дзень» Максіма Танка, «Ад «не трэба, не трэба»… Барадуліна, «Прымаю роды» А.Наўроцкага, «З Дранько-Майсюка» У.Някляева, «На вуліцы ні ясачкі…» С.Сокалава-Воюша, «Зноў маіх вуснаў…» Р.Сітніцы і інш.).

Часам выходзяць зборнікі, цалкам складзеныя з твораў інтымнай лірыкі («Ave Maria» Максіма Танка, «Ты — мая пчолка» Броўкі, «Гняздо для птушкі радасці» Бураўкіна, «Каханне» Баравіковай і інш.). Лепшыя творы народнай беларускай інтымнай лірыкі ўвайшлі ў грунтоўнае выданне «Песні пра каханне» (1978), творы паэзіі пісьмовай — у анталогіі «Зорка Венера» (1972), «Яна і Я: Вершы і песні пра каханне» (2005).

Пейзажная лірыка

Пейзажная лірыка стварае малюнкі прыроды, апісвае розныя мясцовасці (горад, вёска, чыгунка, порт і г.д.), архітэктурныя збудаванні, скульптурныя выявы. Зразумела, у гэтым яна не можа параўнацца з жывапісам, ды яна і не імкнецца да гэтага. Галоўнае для яе – выявіць пачуцці, эмоцыі, якія выклікае у душы лірычнага героя ўсё ўбачанае. Пейзажная лірыка займае рознае месца ў творах у залежнасці ад іх жанру, літаратурнага метаду, стылю пісьменніка (пейзажны верш рамантычны і рэалістычны, метафарычны і аўталагічны, з большым або меншым выяўленнем суб’ектыўнасці паэта і г.д.). У паэзіі пейзажная лірыка выконвае розныя функцыі: можа мець самастойнае значэнне як вобраз Бацькаўшчыны, стаць фонам, на якім разгортваецца нейкая падзея, быць своеасаблівым выразнікам душэўнага стану лірычнага героя або персанажа (напрыклад, у ліра-эпічнай паэме), узмацняць лірызм ці драматызм мастацкага выкладу, рабіць больш выразнай ідэйную задуму ўсяго твора і г.д. Большасць з гэтых функцый выконвае лірычны пейзаж, у прыватнасці, у лірычна-інтымнай паэме Янкі Купалы “Яна і я”, а таксама ў ліра-эпічнай сацыяльна-бытавой паэме Якуба Коласа "Новая зямля". У пейзажнай лірыцы замалёўкі наваколля звычайна псіхалагічна напоўненыя, звязаныя з перажываннямі лірычнага героя. Прычым апісанне пейзажу, як правіла, суадносіцца з матывамі інтымнымі, філасофскімі, грамадзянскімі. З пачатку XX ст. ў беларускай літаратуры пашыраецца *урбаністычная паэзія,* якая выяўляе гарадскі пейзаж (цыкл Багдановіча "Места", пасля -- асобныя творы Цішкі Гартнага, У.Жылкі, МаксімаТанка, Някляева, Т.Бондар, Дранько-Майсюка, А.Мінкіна, Адама Глобуса, А.Хадановіча, В. Жыбуля і інш.). Паэзія з цягам часу выпрацавала шэраг жанраў пейзажнай лірыкі: *пейзажны верш, пастараль, акварэль, ідылія, эклога, буколіка, вяснянка, песні касецкія, жніўныя...* Для асобных паэтаў выяўленне пейзажу становіцца своеасаблівай ідэйна-мастацкай дамінантай іх творчасці (цыкл вершаў пра кветкі Дранько-Майсюка).

Сугестыўная лірыка

Да сугестыўнай лірыкі адносяцца творы, эмацыянальна-вобразная сутнасць якіх засноўваецца не на лагічна афармленых сувязях паміж словамі і моўнымі выразамі, а на рытма-інтанацыйнай меладычнасці, тонкіх, падчас няўлоўных асацыяцыях, аўтарскіх уяўленнях і прадчуваннях, дадатковых сэнсавых і інтанацыйных адценнях, семантычнай шматзначнасці паэтычнага выказвання. Майстрам сугестыўнай лірыкі быў Янка Купала ("Адцвітанне", "Як я полем іду...", "Паязджане", "Ў вечным боры..." і інш.). Узоры яе ёсць у Багдановіча, Змітрака Бядулі, Н.Арсенневай, Алеся Салаўя, Жылкі, Янішчыц, Разанава, Баравіковай, Федзюковіча, Г.Пашкова, Л.Галубовіча і інш. Вось, для прыкладу, пачатак арыгінальнага (з рыфмовым стыкам) верша Алеся Гаруна "Завіруха", які таксама можна аднесці да сугестыўнай лірыкі:

Завіруха скача ноччу
Патарочай, плача, вые;
Пухавыя сыпе ў вочы
Снегавінкі мне; рагоча.
Йду навобмацк; ледзь жывы я,
Нежывыя суну ногі
Без дарогі. Цела ные,
Калянее; верставы я
Прамінаю слуп убогі,
Траярогі крыж збуцвелы,
Пасівелы, цёмны, строгі.
Не чакаю дапамогі...

“У вершах, -- як слушна падкрэсліваў М. Гаспараў, -- перарванасць думкі стала традыцыйна звычнай, чытач можа атрымліваць асалоду ад змены вобразаў і не вельмі задумвацца, чаму гэтая змена адбываецца ў такім, а не іншым парадку”. Для сугестыўнай лірыкі якраз і характэрна гэтая “перарванасць думкі”, недасказанасць, глыбокая асацыятыўнасць, граматычная няўзгодненасць паміж асобнымі словамі, часам – адсутнасць знакаў прыпынку, шматлікія эліпсы, што запаўняюць адлегласці паміж тым, што параўноўваецца, і з чым яно параўноўваецца. Ілюстрацыяй усяго гэтага могуць служыць разанаўскія *пункціры і квантэмы*. У сугестыўнай лірыцы павышаецца значэнне рытмамелодыкі, інтанацыі, гукапісу, якія дапамагаюць непасрэдна выкрасаць у чытача (слухача) верша пэўныя эмоцыі. Да сугестыўнай лірыкі, апрача лірычных вершаў такога кшталту, можна аднесці некаторыя жанры дзіцячай паэзіі (*забаўлянкі, лічылкі, скорагаворкі*), *ліпаграматычныя вершы,*

таўтаграмы, некаторыя тэксты т. зв. гульнёвай версіфікацыі (*паліндромы, цэнтоны, туюгі* і г.д.).

Медытатыўна-філасофская лірыка

Звычайна гэтую жанравую сістэму лірыкі называюць філасофскай. У ёй перадаецца глыбокі роздум паэта аб некаторых важных праблемах чалавечага існавання (жыццё і смерць, маладосць і сталасць, дружба і каханне, чалавек і прырода, вера і нявер'е і г. д.). Аднак да чыста філасофскіх развагі тут далучаюцца і развагі, роздум над прыватнымі праблемамі (смерць блізкага чалавека, пакуты ад няздзейсненай задумы, хуткаплыннасць жыцця і г.д.). Словам, не кожная развага – філасофская. Таму лепш называць такую лірыку медытатыўна-філасофскай. Асаблівае пашырэнне набыла яна ў паэзіі сентыменталістаў і рамантыкаў. Медытацыі пісалі Я. Баратынскі, Пушкін, Лермантаў, Ф. Цютчаў, у савецкі час—Блок,М.Забалоцкі, М. Рыльскі, А. Малышка, Л. Мартынаў, Д. Кугульцінаў, Э. Межэлайціс і інш. У беларускай паэзіі медытатыўная лірыка заняла значнае месца ў творчасці Багдановіча. Аўтар «Вянка» разважаў пра сутнасць жыцця і смерці, пра сацыяльную няроўнасць у грамадстве, пра ўзаемаадносіны паміж людзьмі («...Шмат у нашым жыцці ёсць дарог», «Мяжы», «...Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы»). Медытацыі сустракаюцца ў Янкі Купалы («...Пакіньма напуста на лёс свой наракаць», «Мая навука»), Куляшова (вершаваны цыкл «Маналог»), Максіма Танка («Мне здаецца», «...Божа паэзіі»), С. Дзяргая («Сапраўднае», «Мысль і слова»), П. Макаля («...Век з рэактыўнай хуткасцю імкне»), Вярцінскага («Дзівак чалавек», «...Абрастаем») і інш. Да медытатыўна-філасофскай лірыкі адносяцца *медытацыя, філасофскі верш, элегія, вершаказ, версэт, пасланне, стансы.* Вось адна з медытацый Куляшова:

Сцвярджае час: заўжды жыццю на змену
Прыходзіць смерць, для ўсіх — адзін закон,
І некалі жыццёвую арэну
Пакіне род людскі на схіле дзён.
Ты клічнік ставіш, час! А я — пытальнік:
А што, калі закон парушыць той
Мой слаўны род і вынайдзе — стваральнік —
Жывы бялок, што злучыцца з вадой
І дзікаватым племем неўміручым
Расселіцца па ўсіх мацерыках?
А што, калі мы жыць яго навучым,
Свет разумець, хадзіць на дзвюх нагах,
Перададзім сякеру — з рук у рукі,
Перададзім падручнік, а затым

Усе здабыткі працы і навукі?
...Час, паспрабуй тады спрачацца з ім!

Сатырыка-гумарыстычная лірыка

Сатырыка-гумарыстычная лірыка засноўваецца на выкрыцці паасобных адмоўных жыццёвых з’яў з дапамогай смеху. У той час, як у *гумары* адмоўнае, смешнае ў жыцці паказваецца ў нязлобна-дабрадушным, жартоўным тоне, у сатыры мы сустракаемся з вострым асмяяннем гэтых з’яў. Адмаўляючы негатыўнае, праводзячы “у царства ценяў аджылае” (М.Салтыкоў-Шчадрын), гумар і сатыра тым самым сцвярджаюць пазітыўнае, станоўчае. Сцвярджэнне гэта адбываецца з вышыні пэўнага грамадскага ідэалу, што выяўляе пазіцыі мастака. Сатырыка-гумарыстычныя вобразы і малюнкі ствараюцца пры дапамозе *завастрэння, гіпербалізацыі, гратэска, парадыравання, фантазіі, іроніі.* Такі спосаб адлюстравання рэчаіснасці характэрны ў той ці іншай ступені для ўсіх відаў мастацтва (жывапісу, графікі, харэаграфіі, тэатра, музыкі і г.д.). Аднак найбольш плённым ён аказаўся ў літаратуры, абумовіў тут жанравую прыроду многіх не толькі лірычных, але эпічных і драматычных твораў (рамана, драмы, паэмы, верша), пасадзейнічаў станаўленню асобных літаратурных відаў і жанраў: *камедыі, пародыі, эпіграмы, байкі, памфлета, фельетона, гумарэскі…* Гумар і сатыра аднолькава вольна карыстаюцца як празаічнай, так і вершаванай мовай. Беларуская сатыра (у тым ліку сатырыка-гумарыстычная лірыка) сваімі вытокамі ўзыходзіць да вуснай народнай творчасці (*сатырычная казка, песня, анекдот, прыпеўка, батлейка*). У сярэднія вякі яна прыдала рэзка выкрывальны характар *палемічнай літаратуры* (творы С.Зізанія, М.Сматрыцкага, Філіповіча, Скаргі, Філалета, Пацея і інш.). У XVI – XVII стст. на Беларусі набыў пашырэнне жанр *палітычнай сатыры* (“Прамова Мялешкі”, “Ліст да Абуховіча”). Пад уплывам рускіх і ўкраінскіх майстроў гумару і сатыры (Д.Фанвізін, І. Крылоў, А.Грыбаедаў, І.Катлярэўскі, М.Гогаль, Салтыкоў-Шчадрын і інш.) з сатыры распачалася новая беларуская літаратура (*сатырыка-парадыйныя паэмы* “Уваскрэсенне Хрыстова”, “Энеіда навыварат” і “Тарас на Парнасе”). Глыбокім сатырыка-гумарыстычным зместам вызначаюцца вершаваныя і празаічныя драматычныя творы Дуніна-Марцінкевіча (“Ідылія”, “Пінская шляхта”), вершы Багушэвіча (“Бог не роўна дзеле”, “Хрэсьбіны Мацюка”, “Скацінная апека”), байкі А.Абуховіча (“Ваўкалак”, “Старшыня”). Асабліва значны ўклад у станаўленне і развіццё розных жанраў беларускай сатырыка-гумарыстычнай лірыкі ўнеслі Янка Купала (*байка, эпіграма, пародыя, прыпеўка, сатырычны верш, гумарыстычнае вершаванае апавяданне*,

інвектыва), Якуб Колас (*сатырычнае вершаванае апавяданне, сатырычны верш, вершаваны жарт, вершаваная гумарэска*). Да сатырыка-гумарыстычнай лірыкі звярталіся А. Паўловіч, Ядвігін Ш., Стары Улас і інш. Буйным пісьменнікам-сатырыкам з'яўляецца Кандрат Крапіва. Ён узняў на новую ступень такія жанры, як *байка* ("Дыпламаваны баран", "Жаба ў каляіне"), *сатырычны верш* ("Будуйце лазні!", "Язычок", "Член", "Добра насабачыўся"), *эпіграма*. Заслужанай вядомасцю карыстаюцца сатырыка-гумарыстычныя творы беларускіх паэтаў – асобныя *байкі* У.Корбана, Э.Валасевіча, *гумарыстычныя і сатырычныя вершы* Панчанкі, Максіма Танка, Дзяргая, Барадуліна, Гілевіча, *літаратурныя пародыі* Г.Юрчанкі, П.Саковіча, М.Шабовіча, *вершаваныя жарты* У.Мацвеенкі, У.Ермалаева і інш. Сусветная сатырыка-гумарыстычная лірыка ведае нямала выдатных творцаў (Р.Бёрнс, Г.Гейнэ, П.Ж.Беранжэ, А.Барб'е, Ю. Тувім, С.Е.Лец, Саша Чорны, Маякоўскі, С.Міхалкоў, С.Маршак, Л.Глібаў, С.Руданскі, С.Алійнык, Д.Білавус і інш.)…

Мы разгледзілі асноўныя жанравыя сістэмы лірыкі. Вядома, у паэзіі можна адшукаць прыклады "чыстых" жанраў – лірыкі інтымнай, грамадзянскай, пейзажнай і г.д. Аднак дыфузія жанраў закранула літаральна ўсе жанравыя сістэмы. У пейзажных вершах нярэдка праглядаюць інтымныя матывы ("Явар і каліна" Янкі Купалы), у інтымных – філасофскія ("Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы…" Багдановіча) і сатырыка-гумарыстычныя ("Каханне" Якуба Коласа), у духоўных – грамадзянскія ("Малітва" Янкі Купалы, "Магутны Божа" Арсенневай, "Песня Беларусі" Андрэя Зязюлі) і г.д. Узаемадзеянне жанраў і жанравых сістэм – асаблівасць не толькі сучаснай лірыкі, але эпасу і драмы. Гэта не недахоп. Наадварот, ад такога ўзаемадзеяння ўзнікаюць новыя жанры і жанравыя разнавіднасці, што значна ўзбагачае мастацтва слова.

Пытанні для самаправеркі:

1. Што характэрна для лірыкі як роду літаратуры? Чым можна даказаць, што яна першай з трох родаў літаратуры з'явілася на свет?

2. Раскрыйце сутнасць паняцця "лірычны герой" (вобраз паэта, лірычнае "Я").

3. Чым вызначаецца абрадавая, пазаабрадавая, духоўная і інтымная лірыка?

4. Што вы можаце сказаць пра лірыку пейзажную, сугестыўную і медытатыўна-філасофскую?

5. У чым падабенства грамадзянскай і сатырыка-гумарыстычнай лірыкі і ў чым іх адрозненне?
6. Раскажыце пра ўзаемасувязь розных жанравых сістэм. Прывядзіце прыклады.

3.2.3. Драма

Як было ўжо сказана, драма – гэта род літаратуры, у аснове якога — паказ напружанага, скразнога дзеяння, вырашэнне канфліктнай сітуацыі. Само грэчаскае слова *drama* перакладаецца як *дзеянне*. Прычым, дзеянне адбываецца не ў мінулым, а цяпер, на вачах у чытача драматычнага твора або гледача спектакля, пастаўленага па гэтым творы. Яшчэ Арыстоцель падкрэсліваў, што ў драме адбываецца «перайманне дзеяння... праз дзеянне, а не праз аповед...». У адрозненне ад лірыкі і эпасу ў тэксце драмы аўтар не выяўляе сябе, калі не лічыць некаторых момантаў, сярод якіх – падзел тэкста на *дзеі (акты*), *сцэны, эпізоды,* пералік на пачатку твора *дзейных асоб* з кароткімі іх *характарыстыкамі* (знешні выгляд, узрост і інш.), указаннем на *месца дзеяння і інтэр'ер*, выдзяленне шрыфтамі *аўтарскіх рэмарак* і *рэплік персанажаў*. Усё гэта, аднак, разлічана не столькі на чытача, колькі на стваральнікаў спектакля па драматычным творы — *п'есе*. П'еса пішацца ў форме размовы двух *(дыялог)* ці некалькіх *(палілог)* персанажаў — дзейных асоб. Часам выказваецца адзін персанаж *(маналог),* прычым гэта выказванне можа выяўляць ход яго ўнутраных разваг (т.зв. *ўнутраны маналог*). Свае думкі і пачуцці, адносіны да пэўных падзей аўтар цалкам перадавярае дзейным асобам. Характары выяўляюцца толькі праз іх *мову і ўчынкі,* што ўвасабляюцца ў *дзеянні* (адсюль — і назва асобнай часткі драматычнага твора: *дзея).* Менавіта таму драма слушна лічыцца адным з самых цяжкіх родаў літаратуры.

Важнай асаблівасцю драмы з'яўляецца і тое, што яна, як правіла, прызначаецца для пастаноўкі на сцэне, служыць літаратурнай асновай спектакля з яго спецыфічнымі сродкамі мастацкага выяўлення (ігра акцёраў, дэкарацыі, музыка, асвятленне і г.д.). Таму ў адносінах да драмы ўзнікае і патрабаванне яе *сцэнічнасці*. Сюды ўваходзяць і патрэба ў драме выразнага *канфлікту*, які ўзнікае адразу і рухае дзеянне, праходзячы праз усе эпізоды, і своеасаблівасць яе *хранатопу* (абмежаванасць працягу спектакля і месца яго дзеяння), і гучнасць *маўлення персанажаў-акцёраў* (каб чулі гледачы), і магчымасці тэатральных *дэкарацый, асвятлення, музычнага суправаджэння*… Гэта, безумоўна, не адносіцца да т. зв. *драмы для чытання* і да *дыялога*, якія не разлічаны аўтарам на іх сцэнічнае ўвасабленне, але ў якіх тэкст падаецца ў дыялагічнай форме

(напрыклад, “Манфрэд” Дж.Байрана, “Чалавек і звышчалавек” Б.Шоў, дыялог І.Франко “Пры сконе веку: Размова ўначы перад Новым годам 1901” і інш.).

Узнікла драма ў Старажытнай Грэцыі з розных народных рытуалаў, відовішчаў, прысвечаных ушанаванню розных язычніцкіх багоў. Свайго росквіту яна дасягнула ў творчасці Эсхіла, Сафокла, Эўрыпіда, Арыстафана і інш. Вялікі ўклад у развіццё драматургіі ўнеслі Лопе дэ Вега, Мальер, Шэкспір, Карнэль, Гётэ, Шылер, Байран, Пушкін, Гогаль, А.Астроўскі, А.Чэхаў, Г. Ібсан, Шоў, Б.Брэхт і іншыя выдатныя еўрапейскія драматургі. Яны выкарысталі мажлівасці ўсіх відаў драмы — *камедыі, трагедыі, драмы* (у вузкім значэнні). Асобныя з іх пакінулі пасля сябе багацейшую драматургічную спадчыну. Так, іспанскі драматург Лопе дэ Вега напісаў каля двух дысяч п’ес (500 з іх захаваліся), італьянец К.Гальдоні – 267, англічанін Шэкспір – 37, рускі Астроўскі – 47…

Беларуская літаратурная драма бярэ свой выток з *каляндарных і сямейна-бытавых абрадаў, народных і культавых рытуалаў, відовішчаў і гульняў*, сярод якіх – “жаніцьба Цярэшкі”, “ваджэнне Куста”, “пахаванне Стралы” і інш., з *школьнай драмы* («Цар Максімільян»), пастановак *батлейкі* — народнага лялечнага тэатра, у якіх рэлігійны змест нярэдка растваpаўся ў сцэнах з сялянскага жыцця. Як правіла, другая палова батлейкі з яе традыцыйнымі дзейнымі асобамі (селянін Мацей і яго жонка, шляхціц, цыган, яўрэй, доктар і інш.) цалкам вытрымлівалася ў сатырыка-парадыйнай манеры. Бытавала драма і ў сярэдневяковай беларускай літаратуры («Камедыя” Марашэўскага, «Доктар па прымусу» Цяцерскага і інш.). Прычым у п'есы паміж іх асобнымі дзеямі, а часам і ўнутры дзеяў, устаўляліся *інтэрмедыі* (ад лац. intermedius — той, што знаходзіцца пасярэдзіне) — невялікія сцэнкі ці п'ескі, звычайна камічнага характару, напісаныя размоўнай мовай («Селянін і студэнт», «Чорт Асмалейка», «Іван і царкоўны вартаўнік» і інш.). Росквіт беларускай драмы ў пазнейшы час звязаны з Дуніным-Марцінкевічам («Залёты», «Ідылія», “Пінская шляхта”), Янкам Купалам («Паўлінка», «Прымакі», “Раскіданае гняздо”, «Тутэйшыя»), Карусём Каганцом («Модны шляхцюк», “Старажавы курган”, “У іншым шчасці няшчасце схавана”), Ф.Аляхновічам (аўтар звыш 20 п’ес -- «На Антокалі», «Цені», «Нясканчаная драма», “Пан міністар” і інш.), У.Галубком (напісаў каля 40 п’ес -- «Пісаравы імяніны», “Апошняе спатканне”, “Пан Сурынта”, “Ганка” і інш.), Кандратам Крапівой (“Партызаны”, “Канец дружбы”, “Хто смяецца апошнім”, “Мілы чалавек”, “Брама неўміручасці”), да якіх затым далучыліся і якіх прадоўжылі К.Губарэвіч, А.Маўзон, А.Макаёнак, М.Матукоўскі, У.Караткевіч, М.Арахоўскі, А.Асташонак, Л.Караічаў,

А.Дудараў, А.Петрашкевіч, А.Дзялендзік, У.Бутрамееў, А.Папова, С.Кавалёў, Г. Марчук, І.Сідарук, А.Курэйчык і іншыя драматургі.

З пачатку свайго ўзнікнення драма (як, зрэшты, і эпас) карысталася вершаванай мовай. Гэта, несумненна, садзейнічала павышэнню ступені яе мастацкай умоўнасці, узнімала над паўсядзённасцю. Празаічны спосаб выкладу прыйшоў у драму толькі ў другой палове XVIII ст., у творчасці французскіх і нямецкіх асветнікаў (у іх т. зв. *мяшчанскай драме*). Сёння не толькі рэалістычная, але рамантычная і мадэрнісцкая драма карыстаюцца амаль заўсёды празаічнай мовай. *Вершаваныя драмы* сустракаюцца больш як выключэнне. Узмацніўся адпаведна і лірычны пачатак у драме (пры захаванні эпічнага). У той жа час як своеасаблівае міжродавае ўтварэнне (ліра-драма), як паэма-драма, або драма-паэма, існуе ў мастацкай літаратуры *драматычная паэма*. Часам цяжка адрозніць *драматычную паэму* і *драму вершаваную*. Звычайна карыстаюцца аўтарскім вызначэннем разнавіднасці твора, а таксама тым, хто – паэт ці драматург – звярнуўся ў сваім творы да вершаванай мовы. У творы паэта, як правіла, больш лірычнага, суб’ектыўнага, у творы драматурга – аб’ектыўнага, драматычнага. Драматычная паэма на поўны голас заявіла пра сябе ў канцы XVIII—пачатку XIX ст. ў творчасці Гётэ (“Фаўст”), Шылера (“Валенштэйн”), П.Б.Шэлі (“Раскаваны Праметэй”), Байрана (“Каін”), Міцкевіча (“Дзяды”), Пушкіна (“Барыс Гадуноў”). На пачатку XX ст. яна знайшла выдатнае ўвасабленне ў літаратурах рускай (“Песня Лёсу” Блока), украінскай (“Лясная песня” Лесі Украінкі), латышскай (“Вей, вецярок!” Я.Райніса) і інш. У гэты ж час Янка Купала стварыў высокія ўзоры *драматычнай паэмы сімвалісцкага напрамку з элементамі маралітэ* (“Адвечная песня”, “Сон на кургане”). Беларускія паэты карыстаюцца дадзенай разнавіднасцю драмы да сённяшняга дня. Яны пішуць найперш *драматычнай паэмы гістарычнага кшталту* (“Над Бярозай-ракой” П.Глебкі, “Хамуціус” Куляшова, “Крэва” М.Арочкі, “Барбара Радзівіл” Баравіковай і інш.). Зрэдку сустракаюцца *драматытычныя паэмы сацыяльна-бытавога і сацыяльна-палітычнага характару* (“Пётр Дворнікаў” Максіма Танка, “Вяселле – заўтра” А.Лойкі, “Курганне” Арочкі)…

Як асобную разнавіднасць драмы як роду літаратуры можна вылучыць *п’есы для лялечных тэатраў* (Г.Каржанеўскай, Н.Загорскай, З.Дудзюк і інш.), а таксама *п’есы-аднаактоўкі* (В.Зуба, А.Махнача, Гілевіча, Марчука, Дзялендзіка і інш.). Яны маюць некаторую сваю спецыфіку, але не настолькі значную, каб не ўкладвалася ў рэчышча нашых папярэдніх разваг.

Драма як род літаратуры падзяляецца на тры віды: трагедыю, камедыю і ўласна драму. Спынімся на іх больш падрабязна.

Трагедыя.

Назва "трагедыя" паходзіць ад двух грэчаскіх слоў: tragos -- казёл і -- ōidē -- песня, літаральна -- "казліная песня". Справа ў тым, што трагедыя як від драмы ўзнік з рытуальнай жалобнай песні, якая суправаджала ахвярапрынашэнне казла ў гонар бога ўрадлівасці і вінаградарства Дыяніса. Арыстоцель характарызаваў трагедыю як перайманне важнейшай і закончанай падзеі, якая рэалізуецца праз дзеянне, а не праз аповед, і выклікае – праз жах і спачуванне – катарсіс (душэўнае ачышчэнне). Дадзеная характарыстыка трагедыі лягла ў аснову далейшага разумення гэтага віду драматычнага роду літаратуры. З драматычных твораў менавіта ў трагедыі ў найбольшай ступені ўвасобілася *трагічнае* як эстэтычная катэгорыя. А яна, як вядома, характарызуе невырашальны мастацкі канфлікт. Гэты канфлікт, у сваю чаргу, разгортваецца ў працэсе свабоднага дзеяння героя, суправаджаецца пакутамі і знікненнем ці яго самога, ці ягоных жыццёвых каштоўнасцяў.

Відавочна, галоўнай прыкметай трагедыі як драмы з'яўляецца характар канфлікту. *Трагедыйны канфлікт* – не проста трагічны (такім ён можа быць і ў звычайнай драме), а глыбока філасофскі, духоўна, палітычна ці сацыяльна вельмі актуальны і значны. Дзейныя асобы трагедыі вызначаюцца высокім напружаннем псіхалагічных перажыванняў. Зразумела, кожная эпоха ў залежнасці ад пануючага светаразумення, што ўвасабляецца ў ідэалах пэўнага грамадства, вылучае тыя ці іншыя трагічныя канфлікты. Так, у часы Антычнасці канфлікты трагедый вызначаліся *ўмяшаннем вышэйшых сіл – фатуму – ў лёсы выдатных асоб* ("Эдып-цар" Сафокла, "Агамемнан" Эсхіла), у перыяд класіцызму, які засноўваўся на кульце Антычнасці і розуму, канфлік вынікаў *паміж пачуццямі герояў і абавязкамі іх перад дзяржавай* ("Гарацый" Карнэля, "Федра" Расіна). Знакамітыя трагедыі Шэкспіра, якія захавалі сваю чалавечазнаўчую і мастацкую каштоўнасць да нашага часу ("Рамэа і Джульета", "Кароль Лір", "Атэла", "Гамлет, прынц Дацкі", яго т. зв *антычныя трагедыі* "Юлій Цэзар", "Антоній і Клеапатра", *трагедыйныя хронікі* "Генрых ІУ", "Генрых У"), засноўваліся пераважна *на канфліктах сацыяльнага ладу*, што хавалі ў сабе супрацьстаянне з устарэлымі грамадскімі звычаямі і традыцыямі. Зместам рамантычнай трагедыі становяцца *трагічнае асэнсаванне гісторыі* ("Гец фон Берліхінген" Гётэ, "Разбойнікі" Шылера), *трагічнае расчараванне асобы ў рэчаіснасці* ("Манфрэд" Байрана), *трагедыя ўнутранага свету героя*, выкліканая самымі рознымі акалічнасцямі ("Барыс Гадуноў" Пушкіна, яго т. зв.

маленькія трагедыі – “Скупы рыцар”, “Моцарт і Сальеры”, Каменны госць”, “Пір у час чумы”). У другой палове ХІХ ст. колькасна трагедыя як від драматургічнага мастацтва зменшылася, канфлікт у ёй набыў пераважна *сацыяльна-бытавы характар* (“Навальніца” Астроўскага, “Саламея” О.Уайльда, “Украдзенае шчасце” Франко). Дваццатае стагоддзе з яго дзвюмя сусветнымі войнамі, рэвалюцыямі і палітычнымі рэпрэсіямі, Чарнобылем нарадзіла шэраг трагічных канфліктаў, якія яшчэ не да канца асвоены драматургамі. *Драматызм рэвалюцыі, грамадзянскай і Вялікай Айчыннай войнаў* лёг у аснову трагедый “Аптымістычная трагедыя” У. Вішнеўскага, “Шторм” У. Біль-Белацаркоўскага, “Нашэсце” Л. Лявонава, “Між двух сіл” У. Віннічэнкі, “97” і “Патэтычная саната” М. Куліша, “Гібель эскадры” А. Карнейчука, “Тыл” М. Заруднага, “Брэсцкая крэпасць” Губарэвіча, “Канстанцін Заслонаў” Маўзона і інш. Нельга згадзіцца з нямецкім пісьменнікам Ф. Дзюрэнматам, што трагічнае мастацтва немагчымае “ў лялечнай камедыі нашага стагоддзя”. Не было чалавечае жыццё “лялечнай камедыяй” у ХХ стагоддзі, не з’яўляецца яно (на жаль? на шчасце?) такім і ў ХХІ-м…

Камедыя.

Другім відам драматычнага роду літаратуры з’яляецца камедыя (грэч. kōmōdia, ад kōmos — вясёлая працэсія і oidē — песня), у якой усе падзеі і з'явы паказваюцца з пункту гледжання катэгорыі камічнага, высмейваецца негатыўнае ў жыцці ў імя сцвярджэння ідэалаў узвышанага і прыгожага. З камічных выяўленчых сродкаў выкарыстоўваюцца *алагізм, гратэск, гумар, іронія, парадыраванне, сатыра, сарказм* і інш. Узнікла камедыя, як і трагедыя, ў Старажытнай Грэцыі. Паводле Арыстоцеля, пайшла ад імправізацый фалічных песень і, у адрозненне ад трагедыі, паказвае “людзей горшых, аднак і не ва ўсёй іх заганнасці: бо смешнае ёсць толькі частка агіднага. Сапраўды, смешнае ёсць пэўная памылка і агіднасць, што нікому не прыносіць пакут і ні для каго не з’яўляецца згубным”. Яшчэ Гегель вылучыў два тыпы камічнага -- *камізм становішчаў і камізм характараў*. У першым выпадку “дробныя і нікчэмныя мэты ажыццяўляюцца з выглядам вялікай сур’ёзнасці і з шырокімі прыгатаваннямі”, у другім – “індывіды спрабуюць раздуцца да ўзроўню субстанцыянальных мэт і характараў, для ажыццяўлення якіх яны як індывіды ўяўляюць сабой зусім супрацьлеглы інструмент”. Класічныя прыклады першага тыпу камедый – “Камедыя памылак” Шэкспіра, другога – “Рэвізор” Гогаля.

Своеасаблівым бацькам старажытнагрэчаскай (і ўсёй сусветнай) камедыі з’яўляецца Арыстафан. Ён жа – заснавальнік жанру *палітычнай сатыры* (“Мір”, “Коннікі”, “Лісістрата”). З часам камедыя заняла віднае

месца сярод усіх відаў і жанраў еўрапейскіх літаратур. Сусветную вядомасць атрымалі творы іспанцаў Лопе дэ Вега (“Настаўнік танцаў”, “Сабака на сене”), Кальдэрона (“З каханнем не жартуюць”, “Дама-невідзімка”), французаў Мальера (“Тарцюф”, “Дон Жуан”, “Мізантроп”), Бамаршэ (“Севільскі цырульнік”, “Жаніцьба Фігаро”), італьянца Гальдоні (“Слуга двух паноў”, “Шынкарка”), англічан Уайльда (“Ідэальны муж”), Шоў (“Пігмаліён”), немца Брэхта (“Трохграшовая опера”) і інш. Вяршыня камедыйнага віду мастацтва – п’есы Шэкспіра “Утаймаванне свавольніцы”, “Сон у летнюю ноч”, “Дванаццатая ноч, або Што пажадаеце”, “Віндзорскія свавольніцы”, “Канец – справе вянец”, “Многа шуму з нічога”, “Два веронцы” і інш. Шырокае развіццё атрымала камедыя ў рускай літаратуры – у творчасці Дз. Фанвізіна (“Недаростак”), А.Грыбаедава (“Гора ад розуму”), Гогаля (“Рэвізор”, “Жаніцьба”), Астроўскага (“Свае людзі – памяркуемся”, “Не ў свае сані не сядай”, “Вар’яцкія грошы”), Чэхава (“Вядзьмак”, “Мядзведзь”, “Юбілей”), Маякоўскага (“Містэрыя-буф”, “Клоп”, “Лазня”), Я.Шварца (“Голы кароль”, “Дракон”), М.Булгакава (“Зойкіна кватэра”, “Мальер”), А Вампілава (“Правінцыйныя анекдоты”, “Дваццаць хвілін з анёлам”) і інш. Знайшла камедыя сваё ўвасабленне ў драматургіі ўкраінцаў Р.Квіткі-Аснаўяненкі (“Сватанне на Ганчарыўцы”), М.Старыцкага (“За двума зайцамі”), І.Карпенкі-Карага (“Сто тысяч”, “Гаспадар”), М.Крапіўніцкага (“Чмыр”, “Мамаша”), М.Куліша (“Міна Мазайла”), Карняйчука (“У стэпах Украіны”) і інш. Можна вылучыць два віды камедыі: востра крытычную і ўмерана крытычную. Жанры першага віду: *камедыя-памфлет, камедыя-лубок, камедыя сатырычная, іранічная, гратэскная, фарс, буфанада*. Жанры другога віду: *камедыя лірычная, гумарыстычная, вадэвіль, інтэрмедыя, скетч*. У савецкай літаратуры 1-й паловы XX ст. была пашырана т. зв. *гераічная камедыя* (“Даўным-даўно” А.Гладкова). Так званая *«змрочная камедыя»* сустракаецца ў асноўным у замежнай драматургіі. Яшчэ ў XIX ст. зніклі такія жанры, як *пастаральная, сентыментальная, слёзная камедыі.*

Станаўленне беларускай камедыі адбылося ў другой палавіне XVIII ст. («Камедыя» Марашэўскага, «Доктар па прымусу» Цяцерскага). Уласна, з камедыі пачалася беларуская прафесійная драматургія. Вялікі ўклад у яе развіццё ўнёс Дунін-Марцінкевіч («Пінская шляхта», «Ідылія», «Залёты»). Аднак найбольшага поспеху яна дасягнула ў XX ст. У гэты час з'явілася цэлая кагорта выдатных камедыёграфаў — Янка Купала, Аляхновіч, Галубок, Кандрат Крапіва, Макаёнак і інш. 3 жанравых разнавіднасцей беларускай камедыі асаблівае пашырэнне набыла *сатырычная камедыя:* «Пан міністар» Аляхновіча, «Хто смяецца

апошнім» і «Мілы чалавек» Кандрата Крапівы, “Выбачайце, калі ласка!”, «Лявоніха на арбіце», “Таблетку пад язык” Макаёнка, “Амністыя” і «Мудрамер» М.Матукоўскага, “Злыдзень” і «Укралі кодэкс» А.Петрашкевіча і інш. Побач з ёй існуюць *вадэвілі* («Прымакі» Янкі Купалы, “Модны шляхцюк” Каруся Каганца, «Пісаравы імяніны» Галубка, «Збянтэжаны Саўка» Л.Родзевіча, “Мікітаў лапаць” Міхася Чарота), *камедыі лірычныя* («Шчаслівы муж» Аляхновіча, «Пяюць жаваранкі» КандратаКрапівы), *фальклорна-этнаграфічныя* (“Несцерка” В.Вольскага), *сацыяльна-бытавыя* («Паўлінка» Янкі Купалы, «Аперацыя «Мнагажэнец» Дзялендзіка, “Варвара і яе блудны муж” Марчука), *фантастычныя* («Брама неўміручасці» Кандрата Крапівы), *камедыі-памфлеты* («Зацюканы апостал» Макаёнка) і інш.

Трагікамедыя.

Своеасаблівым міжвідавым утварэннем з выразным жанравым напаўненнем з’яўляецца трагікамедыя, у якой спалучаны элементы трагедыі і камедыі, трагічнае са смешным. Гавораць нават пра спецыфічнае “трагікамічнае светаадчуванне”, на якім і засноўваецца трагікамедыя і якое “звязана з пачуццём адноснасці крытэрыяў жыцця і ўключае разнастайныя, часам процілеглыя тэндэнцыі” (С. Лаўшук). Яшчэ Шэлінг у сваёй “Філасофіі мастацтва” пісаў: “Першая істотная рыса новай драмы ад Шэкспіра да Гётэ – змяшэнне супрацьлеглых пачаткаў, гэта значыць трагічнага і камічнага”.

Праўда, тэрмін “трагікамедыя” з’явіўся яшчэ ў Старажытнай Грэцыі, і абазначаў ён любое парушэнне відавой чысціні трагедыі або камедыі (“Кіклоп” Эўрыпіда). Аднак распаўсюджанне і тэрмін і само паняцце гэтага жанру атрымалі ўжо ў шэкспіраўскі перыяд эпохі Адраджэння, калі адбылася выразная дыферэнцыяцыя камедыі і трагедыі як відаў драмы. У трагікамедыі і выявілася дыялектыка светаадчування: трагічныя супярэчнасці рэчаіснасці, якая знаходзіцца на мяжы фізічнага і духоўнага знішчэння, і выратавальнага, іранічнага погляду на свет, што дае надзею пазітыўных адносінаў да гэтай рэчаіснасці. У трагікамедыі мы сустракаем трагізм смешнага і камізм трагічнага: камічны герой трапляе ў трагічныя абставіны або трагічны герой – у камічныя абставіны.

Вялікі англійскі драматург Шэкспір пакінуў яскравы ўзор трагікамедыі (“Венецыянскі купец”), але тыя ці іншыя камічныя моманты прысутнічаюць, бадай, ва ўсіх яго знакамітых трагедыях. Пасля Шэкспіра трагікамедыя як жанр амаль знікае, сустракаецца тады-сяды толькі ў творах Карнэля, Гальдоні, Лесінга, Мальера… У канцы ж XIX – пачатку XX стст. назіраецца яе “другое дыханне” – у творчасці Ібсена

(“Дзікая качка”, “Геда Габлер”), Чэхава (“Чайка”, “Вішнёвы сад”, “Дзядзька Ваня”), А.Стрындберга (“Крэдыторы”, “Саната прывідаў”), Г.Гаўптмана (“Крысы”, “Перад захадам сонца”), Л.Пірандэла (“Шасцёра персанажаў у пошуках аўтара”, “Генрых IУ”), М.Куліша (“Так загінуў Гуска”, “Народны Малахій”)… Трагікамедыі пішуць у ХХ ст. Шоў, Брэхт, Дзюрэнмат, Іянеска, Ж.Ануй, Ж.Жырарду, Вампілаў, Я.Стэльмах і інш.

Вытокі беларускай трагікамедыі – тыя ж, што і камедыі. Трагічныя матывы прысутнічаюць ужо ў першай Купалавай камедыі “Паўлінка” (фінал п’есы). Народны пясняр напісаў і першую класічную беларускую трагікамедыю – “Тутэйшыя” (1922). У ёй арганічна спалучыліся трагічныя характары (Янка Здольнік, Алёнка) у камічных абставінах бясконцых перамен улад у Мінску і камічны характар (Мікіта Зносак) у трагічных абставінах прыходу бальшавікоў. Калісьці Чэхаў гаварыў: “У жыцці няма чыстых сюжэтаў, у ім усё перамешана – глыбокае з плыткім, вялікае з мізэрным, трагічнае са смешным”. Гэтая “перамешанасць” назіраецца і ў “Тутэйшых”. Як, дарэчы, і ў трагікамедыях другога выдатнага беларускага драматурга – Андрэя Макаёнка. У яго “Трыбунале”, “прыватнай трагікамічнай гісторыі” (аўтарскае вызначэнне) “Пагарэльцы”, у трагіфарсе “Дыхайце эканомна!..”

Драма.

Аляксандр Пушкін гаварыў пра “тры струны”, якія адрозніваюць камедыю, з аднаго боку, і трагедыю – з другога ад уласна драмы: смех, жах і слёзы. “Слёзы” (у шырокім сэнсе – як гіпертрафіраваная пачуццёвасць, чуллівасць, туга, шкадаванне), такім чынам, -- прыналежнасць драмы як аднаго з відаў драматычнага роду літаратуры.

Узнікла драма (у Англіі, потым у Францыі і Германіі) і атрымала тэарэтычнае абгрунтаванне (у выказваннях Дзідро, Лесінга, Бамаршэ і інш.) нашмат пазней за трагедыю і камедыю, толькі ў сярэдзіне ХУІІІ ст. Называлі яе спачатку па-рознаму: то *слёзнай камедыяй*, то *мяшчанскай трагедыяй,* то *мяшчанскай драмай*… Ужо ў саміх назвах выявіліся адрозненні яе і ад трагедыі і ад камедыі: галоўнымі героямі ў ёй сталі звычайныя людзі, а не каралі і вяльможы (як у трагедыі), і не слугі і сяляне (як у камедыі), а мяшчане, г. зн гараджане (ад “места” – горад). Што да асноўных канфліктаў, то змяніліся і яны. Калі ў камедыі яны засталіся прыватнымі і скіраванымі на высмейванне і павучанне, то ў драме перайшлі да паказу ўзаемаадносін асобы і грамадства. Драма па-ранейшаму імкнецца да вострых канфліктаў (сацыяльнага ці бытавога характару), але яны ўжо не такія напружаныя і невырашальныя, як у трагедыі.

Нельга сказаць, што драма ўзнікла зусім на пустым месцы. Яе зачаткі можна знайсці ў драматургіі Антычнасці (“Іён” Эўрыпіда), у творчасці Шэкспіра (драмы-казкі “Перыкл”, “Зімовая казка”), Лопе дэ Вега (“Фуэнта Авехуна”), у *трагікамедыі* як своеасаблівым міжвідавым утварэнні. Яе прыкметы заўважаюцца ў такіх жанрах еўрапейскай сярэдневяковай драматургіі, як *літургічная драма* (у ёй інсцэнізаваліся эпізоды, звязаныя з нараджэннем і ўваскрэсеннем Хрыста), *міракль* (франц. miracle, ад лац. miraculum – дзіва; вершаваная драма пра дзеянні і цуды святых або Багародзіцы), *містэрыя* (ад грэч. mystērion -- тайна, таінства; грандыёзнае вулічнае відовішча, заснаванае на біблейскіх, апакрыфічных ці гістарычных сюжэтах з элементамі экспромта, што выконвалася ў часе гарадскіх святаў, кірмашоў і г. д.), *маралітэ* (франц. moralité, ад лац. moralis – маральны; пераважна вершаваная драма павучальнага зместу, у якой дзейнымі асобамі з’яўляюцца алегарычныя ўвасабленні абстрактных паняццяў – Бог, Доля, Чалавек, Беднасць, Цярпенне і г. д.). Першымі ж стваральнікамі ўласна драмы сталі яе тэарэтыкі Дзідро (“Пазашлюбны сын”, “Бацька сям’і”), Л. С. Мерсье (“Дэзертыр”, “Незаможны”), Лесінг (“Эсмілія Галоці”, “Міс Сара Сампсон”) і інш. У аснову іх п’ес ляглі востра драматычныя моманты сямейных узаемаадносін, паказваліся перавагі людзей сярэдняга дастатку над багачамі і вяльможамі, што адпавядала задачам эпохі Асветніцтва. Затым, у адпаведнасці з літаратурнымі метадамі і напрамкамі, заявіла пра сябе драма *сентыменталісцкая, рамантычная, рэалістычная, сімвалісцкая, мадэрнісцкая.* З часам развіліся розныя жанры драмы: *сацыяльна-бытавая* (“Наталка Палтаўка” Катлярэўскага, “Беспасажніца” Астроўскага, “Улада цемры” Л.Талстога,), *сацыяльна-палітычная* (“На дне” і “Ворагі” Максіма Горкага, “Касандра” Лесі Украінкі), *гістарычная* (“Жыццё Галілея”, “Матуля Кураж і яе дзеці” Брэхта, “Багдан Хмяльніцкі” Карнейчука), *гераічная* (“Вінтоўка Тэрэсы Карар” Брэхта), *псіхалагічная* (“Тры сястры” Чэхава, “Дом, дзе разбіваюцца сэрцы” Шоў, “Закон” Віннічэнкі), *інтэлектуальная* (“За зачыненымі дзвярыма” Сартра, “Бекет, або Гонар божы” Ануя), *філасофская* (“Кесар і галілеянін” Ібсена, “Сляпы” Метэрлінка, “Горка, але праўда” Шоў), *драма-прытча* (“Кар’ера Артура Уі” Брэхта), *драма абсурда* (“Лысая спявачка” Іянеска, “У чаканні Гадо” Бекета) і інш.

Своесаблівым жанрам драмы яшчэ ў канцы ХУІІІ ст. стала *меладрама* (ад грэч. mēlos – музыка, песня і dráma -- дзеянне), якая вызначаецца маральна-дыдактычнай тэндэнцыйнасцю, сентыментальнай эмацыйнасцю, вострай інтрыгай і рэзкім супрацьпастаўленнем дабра і зла (“Злачынная маці” Бамаршэ). Раней пад меладрамай разумелі

музычную драму ці оперу (адсюль і назва). Таму не павінна здзіўляць, што сваю “Ідылію” (“Сялянку”) Дунін-Марцінкевіч назваў “операй у двух актах”, у той час як аналагічны па жанры твор “Апантаны” – “меладрамай у пяці карцінах”. Меладрамы пісалі беларускія драматургі і ў XX ст. (“Ганка”, “Душагубы” і “Плытагоны” Галубка, “Пяюць жаваранкі” Кандрата Крапівы, “Над хвалямі Серабранкі” І.Козела). Музычны пачатак у меладарамах збярогся да нашага часу. Пагэтаму, а таксама за залішнюю сентыментальнасць часам іх называюць крыху грэбліва -- “мыльнымі операмі” (некаторыя паўднёваамерыканскія кінасерыялы, сучасныя меладраматычныя мюзіклы).

Беларуская драма пачалася з названых вышэй меладрам Дуніна-Марцінкевіча, але свайго ўзлёту дасягнула толькі ў XX ст. Янка Купала як выдатны драматург выявіў сябе не толькі ў *камедыі* (“Паўлінка”), *вадэвілі* (“Прымакі”), *трагікамедыі* (“Тутэйшыя”), але і ва *ўласна драме*. Яго “Раскіданае гняздо” можна было б вызначыць і як трагедыю. Трагедыю не толькі сялянскай сям’і, якую бессардэчны пан праганяе з наседжанага гнязда – роднай хаты. Але і як трагедыю ўсяго “беларускага дому”, што адбывалася на самым пачатку XX ст. Аднак калі разумець розніцу паміж трагедыяй і драмай у сутнасці канфлікту (у трагедыі ён завяршаецца ўнутранай безвыходнасцю ў душы героя, што прыводзіць да ягонай смерці, у драме ж адбываецца сутыкненне персанажаў з нейкімі знешнімі сіламі), то на падставе гэтай чыста фармальнай прыкметы мы звычайна адносім “Раскіданае гняздо” да драмы. Да драмы выразнага класічнага вобліку – па вастрыні канфлікту, драматычнай напружанасці дзеяння, псіхалагічнай напоўненасці і своеасаблівасці характараў.

У пачатку XX ст. уласна драма заявіла пра сябе, апрача Янкі Купалы, у творчасці Каруся Каганца (“У іншым шчасці няшчасце схавана”), Якуба Коласа (“Антось Лата”), Родзевіча (“Пакрыўджаныя”), М.Гарэцкага (“Атрута”). Усе гэтыя п’есы можна аднесці да *сацыяльна-бытавой драмы з моцным грамадзянскім гучаннем*. Гэты жанр, бадай, стаў вядучым ва ўсёй беларускай драматургіі XX ст. (“Няскончаная драма” Аляхновіча, “Кар’ера таварыша Брызгаліна” Е.Міровіча, “Гута” Р.Кобеца, “Папараць-кветка” Козела, “Экзамен на восень” Шамякіна, “Шрамы” Я.Шабана, “Соль” Петрашкевіча, “Выклік багам” Дзялендзіка, “Радавыя”, “Вечар” і “Парог” Дударава і інш.). Што да *гістарычнай драмы*, то найбольшую цікавасць драматургаў выклікала нацыянальна-вызваленчае паўстанне пад кіраўніцтвам Кастуся Каліноўскага, сам вобраз рэвалюцыянера (“Кастусь Каліноўскі” Міровіча, “Кастусь Каліноўскі” Караткевіча), а таксама падзеі Вялікай Айчыннай вайны

(“Людзі і д’яблы” Кандрата Крапівы, “Канстанцін Заслонаў” Маўзона, “Гаўрошы Брэсцкай крэпасці” Махнача, “Ты помніш, Алёша…” Дударава, “Калодзеж” Дзялендзіка, “Бліндаж” А.Паповай і інш.). Часам звяртаюцца драматургі і да больш аддаленай гісторыі – вытокаў беларускай дзяржаўнасці (“Звон – не малітва” І.Чыгрынава, “Крыж святой Еўфрасінні” Петрашкевіча, “Палачанкада” і “Чорная панна Нясвіжа” Дударава, “Саламея” С.Кавалёва), да эпохі Францыска Скарыны (“Напісанае застаецца” Петрашкевіча), міжрэлігійнага змагання ў часы Сярэдневякоўя (“Званы Віцебска” Караткевіча), да легендарных момантаў гісторыі (“Бутрым Няміра” Аляхновіча, “На Купалле” Міхася Чарота, “Машэка” М.Арахоўскага). З’явіліся п’есы на рэлігійную тэматыку (“Дарога на Бітлієм” Кавалёва, “Збаўца” І.Сідарука, “Понцій Пілат” А.Курэйчыка). Развіваліся таксама *сацыяльна-палітычная драма* (“Вайна вайне” Якуба Коласа, “Партызаны” Кандрата Крапівы, “Бацькаўшчына” Кузьмы Чорнага, “Дагарэла свечачка…” Петрашкевіча, “Развітанне з Радзімай” Паповай), *псіхалагічная драма* (“Проба агнём” Кандрата Крапівы”, “Апошні шанц” В.Быкава, “Зона Х…” А.Карэліна). У апошнія дзесяцігоддзі ХХ ст. шэраг драматургаў спрабуюць эксперыментаваць у мадэрнісцкім стылі. Да *драмы абсурда* звярнуліся Арахоўскі (“Ку-ку”), Сідарук (“Галава”), У.Сауліч (“Сабака з залатым зубам”) і інш.

Пытанні для самаправеркі

1. У чым своеасаблівасць драмы як роду літаратуры?
2. Калі, дзе і як узнікла драма? Якія віды драмы вы ведаеце?
3. Ахарактарызуйце трагедыю і назавіце яе жанры.
4. Ахарактарызуйце камедыю і назавіце яе жанры.
5. Што вы можаце сказаць пра трагікамедыю?
6. Ахарактарызуйце ўласна драму і назавіце яе жанры.
7. Раскажыце пра развіццё розных відаў і жанраў драмы ў беларускай і сусветнай літаратуры.
8. Дайце характарыстыку меладрамы. Што характарызуе драматычную паэму як разнавіднасць ліра-драмы?

3. 2.4. Эпас

Чаму мы паставілі эпас (ад грэч. éроs — слова, роспаведзь) у канец разгляду родаў літаратуры? Часткова мы ўжо адказалі на гэтае пытанне, гаворачы пра прыярытэт лірыкі ў час узнікнення літаратуры як мастацтва слова (зразумела, спачатку ў форме слова вуснага; гл раздзел 3.2.2.). Свае меркаванні падмацуем развагамі на гэты конт вядомага рускага літаратуразнаўца В.Кожынава, змешчанымі ў такім

аўтарытэтным выданні, як “Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещениии. Роды и жанры литературы” (М., 1964): “Драма не з’яўляецца сінтэзам эпасу і лірыкі, хоць адначасова яна пэўным чынам бліжэй да лірыкі, чым эпас. У кожным разе, “шкала складнасці” павінна быць менавіта такой: лірыка (як найпрасцейшае) – драма – эпас. Пэўна, і генетычна развіццё адбваецца якраз у гэтай паслядоўнасці. Спачатку нараджаецца “лірычны пачатак” – як просты выгук, выкрык, песня; потым драматычны – у дыялагічным абрадзе, што выяўляе барацьбу двух сілаў; і, нарэшце, эпас як засваенне аб’ектыўнай падзеі ў слове”. Сапраўды, эпас падразумявае свядомае выдзяленне чалавека не толькі са свету прыроды, але з чалавечай супольнасці, каб ён з вышыні свайго “Я” мог паглядзець на ўвесь навакольны свет, выказаць сваё стаўленне да яго. А гэта адбываецца ўжо на вышэйшай ступені развіцця і чалавечага грамадства, і чалавечай свядомасці.

Эпас характарызуецца аповеднасцю, узнаўленнем вонкавых (у адносінах да аўтара) падзей рэчаіснасці ў іх аб'ектыўнай сутнасці, паступова-лагічным (сюжэтным) развіцці. У адрозненне ад лірыкі, якая выяўляе рэчаіснасць праз аўтарскае «Я», і драмы, дзе пісьменніка зусім не відно, у эпасе аўтар найчасцей стараецца аб'ектыўна-староннe расказаць пра падзеі, як мага паўней адлюстраваць навакольнае жыццё, стварыць галерэю персанажаў, паказаць іх адносіны да тых ці іншых з'яў рэчаіснасці, прыроды, іншых людзей. Самі ж падзеі звычайна паказваюцца ў мінулым часе: яны даўно або толькі што адбыліся. У той жа час для эпасу характэрныя асобныя адзнакі лірыкі (выяўленне пачуццяў, перажыванняў праз лірычныя адступленні аўтара, самараскрыццё персанажаў) і драмы (драматычна-напружанае дзеянне, раскрыццё персанажаў праз маналогі і дыялогі). Эпас, такім чынам, “валодае ўнікальнай здольнасцю паглынаць у сябе элементы і лірыкі, і драмы, адаптуючы іх у агульнай аповеднай структуры” (А.Фядотаў). Эпічныя творы вызначаюцца шырынёй ахопу жыццёвага матэрыялу, грунтоўнасцю ў паказе чалавечых характараў і тыпаў, побыту, абставін, прыроды. Эпас валодае разнастайнымі сродкамі мастацкага выяўлення (аповед, апісанне, маналог, дыялог, аўтарская мова і мова персанажаў, няўласна-простая мова і інш.), шматлікімі сродкамі стварэння эпічнага вобраза (учынкі, дзеянні персанажа, прамая аўтарская характарыстыка, раскрыццё характару праз мову, партрэт, міміку, жэсты, пейзаж, інтэр'ер, гаваркое імя і інш.). Урэшце, у эпічных творах сустракаем і розныя спосабы аповеду: 1) ад аўтара-апаведача ці 2) героя-апавядальніка, ад 3) неперсаналізаванага, але ўсяведнага аўтара, што валодае ісцінай, 4) ад “сказіцеля” – прадстаўніка нейкага соцыуму, са сваім разуменнем свету і

маўленчым ладам. У такім разе кожны з чатырох названых спосабаў аповеду з’яўляецца не толькі сродкам, але і прадметам мастацкага выяўлення.

Эпас народны

Першай разнавіднасцю эпасу як роду літаратуры выступае *эпас народны* ва ўсёй разнастайнасці сваіх відаў і жанраў. Як і ў іншых родах мастацтва слова, ананімная народная эпічная вусна-паэтычная творчасць уплывала і ўплывае на эпічную творчасць пісьмовую, індывідуальна-аўтарскую (казкі, легенды, паданні фальклорныя і – літаратурныя, эпічныя паэмы, балады фальклорныя і – літаратурныя і г. д.). Эпас народны — фальклорныя творы казачна-легендарнага зместу, якія адлюстроўваюць цікавыя, важныя для народа гістарычныя падзеі: *эпапея, слова, быліна, дума, гістарычная песня, балада, казка, паданне.* Сусветная вусная народная творчасць пакінула багатую эпічную спадчыну: эпапеі старажытнаіндыйскія (“Махабхарата”, “Рамаяна”, “Рыгведа”), шумерскі эпас пра Гільгамеша, нямецкіая “Песня пра Нібелунгаў”, рускія быліны, украінскія думы, эпас былых народаў СССР – кіргізскі «Манас», азербайджанскі «Кёр-аглы», калмыцкі «Джангар», армянскі «Сасунцы Давід», карэла-фінскі «Калевала», эстонскі «Калевіпоэг», нарцкі эпас і інш. У кожным з твораў эпасу народнага ўвасоблены народныя тыпы, створаны яскравыя эпічныя вобразы.

Беларускі эпас народны развіваўся на аснове эпічнай традыцыі Кіеўскай Русі, у цеснай сувязі з агульным эпасам продкаў рускіх і ўкраінцаў, у тым ліку – з усходнеславянскім “Словам аб палку Ігаравым”. Самыя раннія эпічныя жанры — казкі і паданні пра асілкаў («Ілья», «Юрый Кажамяка»), балады, быліны (зберагліся на Беларусі ў фрагментах). Гістарычныя песні перыяду фарміравання трох усходнеславянскіх народаў адлюстравалі барацьбу беларусаў супраць мангола-татарскага нашэсця, польска-каталіцкай экспансіі, вайну са шведамі, сялянска-казацкія паўстані і інш. («Сяўрук», «Падымаліcь чорны хмары»). Гістарычныя ўмовы развіцця беларускага народа ў мінулым (адсутнасць дзяржаўнасці, абмежаванні ў афіцыйным карыстанні роднай мовай і інш.) выклікалі шырокае развіццё вуснай народнай творчасці, у тым ліку казачнага і былiннага эпасу. З пяцідзесяці тамоў сучаснай выдавецкай серыі “Беларуская народная творчасць”, створанай у НАН Беларусі, добрую трэць складаюць эпічныя творы. Якуб Колас у свай час выказаў плённую ідэю стварыць звод беларускага казачнага эпасу, аб'яднаўшы асобныя творы вобразам аднаго народнага героя (напрыклад, Каваля Вярнідуба), як гэта зрабілі ў XIX ст. у амерыканцау Лангфела («Спеў аб Гаяваце») і ў карэла-фінаў Лёнрат

(«Калевала»). Ідэя гэта, на жаль, пакуль што не рэалізавана. Што да спроб адрадзіць у наш час некаторыя віды гераічнага эпасу народнага (у прыватнасці, быліны), то яны поспеху не мелі.

Эпас народны, а пазней і аўтарскі (“Іліяда” і “Адысея” Гамера, “Энеіда” Вергілія, “Віцязь у тыгравай шкуры” Шата Руставелі) развіваўся спярша ў вершаванай форме, пазней – у празаічнай. Сучасны эпас як род мастацкай літаратуры валодае, дзякуючы і ўплыву на яго фальклорных твораў, вялікай разнастайнасцю відаў і жанраў. У залежнасці ад ахопу падзей усе віды эпасу звычайна падзяляюць на тры формы: вялікую (*эпапея, раман-эпапея, раман*), сярэднюю (*аповесць*) і малую (*апавяданне, навела, казка, нарыс* і інш.).

У сваёй “Навучальнай кнізе славеснасці для расійскага юнацтва” М.Гогаль так вызначаў *эпапею народную*: “Самае велічнае, поўнае і разнастайнае з усіх тварэнняў драматычна-аповедных – эпапея. Яна выбірае ў героі заўсёды асобу значную, якая была б у сувязях, адносінах і стасунках з вялікай колькасцю людзей, падзей і з’яў, навокал якой абавязкова павінны былі паўставаць ўся тагачасная эпоха і ўвесь той час, на працягу якога яна жыла. Эпапея абдымае не асобныя рысы, а ўсю тую эпоху, у якой дзейнічаў герой са складам думак, вераванняў і нават ведаў, што іх набыло на той час чалавецтва. Увесь свет на неабсяжную далечыню высвечваецца навокал самога героя, і не толькі тыя ці іншыя асобы, але і ўвесь народ, а часцей – шмат народаў, увайшоўшы ў эпапею, ажываюць на момант і паўстаюць перад чытачом у дакладна такім выглядзе, на які толькі намякае гісторыя…” Пацвярджэннем гэтых слоў могуць служыць, бадай, усе названыя вышэй народныя эпапеі. Разам з тым храктарыстыку гэту можна адрасаваць і да *раманаў-эпапей* новага часу – “Вайна і мір” Л.Талстога, “Сага пра Фарсайтаў” Дж.Галсуорсі, “Жан-Крыстоф” Р.Ралана, “Ціхі Дон” М.Шолахава. У гісторыі сусветнай літаратуры можна назваць усяго некалькі раманаў-эпапей – настолькі складаны гэты від эпасу. Што да сучаснага рамана (ад франц. roman — твор на раманскіх мовах), то ён стаў адным з самых распаўсюджаных відаў эпасу.

Раман.

Раман — вялікі эпічны празаічны (часам — вершаваны) твор, у якім шырока ахоплены істотныя жыццёвыя з'явы пэўнага сацыяльнага асяроддзя, нацыі і эпохі, паказаны шматлікія характары ў іх развіцці, псіхалагічнай напоўненасці, створаны разнастайныя бытавыя малюнкі. Шматлікасць галоўных і пабочных сюжэтных ліній, якія існуюць паралельна і перакрыжоўваюцца, неабмежаванасць у часе і прасторы, вялікая колькасць дзейных асоб рознага кшталту (станоўчых і

адмоўных), наяўнасць пазасюжэтных элементаў (аўтарскія адступленні, устаўныя эпізоды, пейзажы, інтэр'еры, абрамленні), — усё гэта дае магчымасць раману стаць самым ёмістым, сінтэтычным відам сучаснай літаратуры, “эпапеей нашага часу” (В.Бялінскі). Часам нават гавораць пра своеасаблівае “раманнае мысленне”, якое прыйшло ў літаратуру разам з пашырэннем рамана. Па здабытках рамана можна меркаваць пра ўзровень развіцця нацыянальнай літаратуры ўвогуле. Узнік раман на аснове старажытнага эпасу яшчэ ў антычныя часы («Дафніс і Хлоя» Лонга, «Залаты асёл» Апулея — І ст. да н.э.), аднак у сучасным разуменні сфарміраваўся толькі ў XVI—XVIII стст. Асаблівага росквіту дасягнуў у XIX ст. (Стэндаль, Бальзак, Заля, Дзікенс, Флабер і інш.), і перш за ўсё — у рускай літаратуры (Л.Талстой, Дастаеўскі, Гогаль, Тургенеў, Ганчароў). У адрозненне ад эпапеі раман з'яўляецца люстрам найперш прыватнага, будзённага жыцця звычайных людзей у цяперашні ці нядаўні час (за выключэннем гістарычных раманаў). Безумоўна, па законах мастацкай тыпізацыі ў прыватным выяўляецца агульнае, а ў будзённым, звычайным — істотнае, тое, што характэрна для пэўнай краіны, народа, урэшце — для пэўнага часу, чалавецтва ўвогуле. Як падкрэсліваў Л.Талстой, «чым глыбей зачэрпнуць, тым больш агульнага для ўсіх, знаёмага і рознага». Сусветная раманістыка дала ўзоры самых разнастайных жанраў і жанравых разнавіднасцей рамана: сямейна-бытавога, сацыяльна-бытавога, сацыяльна-палітычнага, любоўнага, гістарычнага, сатырычнага, філасофскага, фантастычнага, авантурнага, дэтэктыўнага, утапічнага (і антыўтапічнага), біяграфічнага, мемуарнага, ваеннага, рамана-хронікі, рамана-споведзі, рамана-прытчы і інш.

Сучасны беларускі празаічны раман заявіў пра сябе толькі ў пачатку 20-х гг. ХХ ст. на аснове *вершаванага рамана* («Новая зямля» Я.Коласа, 1923). Асаблівага развіцця ў даваенны час дасягнулі яго *сацыяльна-бытавы і сацыяльна-палітычны жанры* («Сокі цаліны» Ц.Гартнага, «Вязьмо» М.Зарэцкага, «Сын» Р.Мурашкі, «Віленскія камунары» М.Гарэцкага, «На чырвоных лядах» М.Лынькова, «Будучыня» Э.Самуйлёнка, «Язэп Крушынскі» З.Бядулі, «Бацькаўшчына» К.Чорнага і інш.). А.Мрый напісаў арыгінальны *сатырычны раман* «Запіскі Самсона Самасуя». Кузьма Чорны ў сваіх раманах узняўся да значных філасофскіх абагульненняў (*філасофскія раманы* «Вялікі дзень», «Пошукі будучыні», «Млечны Шлях»). У пасляваеннае паўстагоддзе значны ўклад у развіццё не толькі беларускай, але і еўрапейскай раманістыкі ўнеслі І.Мележ (*раман-хроніка* «Людзі на балоце», «Подых навальніцы», «Завеі, снежань»), І.Шамякін (“Атланты і карыятыды”, “Сэрца на далоні”, “Зорка палын”, яго *раман у аповесцях*

“Трывожнае шчасце”), Я.Брыль («Птушкі і гнёзды»), П.Пестрак («Сустрэнемся на барыкадах»), А.Чарнышэвіч («Засценак Малінаўка»), В.Быкаў («Знак бяды»), І.Навуменка («Сасна пры дарозе»), М.Лобан («Шэметы»), І.Пташнікаў («Мсціжы»), А.Кудравец («Сачыненне на вольную тэму»), В.Карамазаў («Пушча»), В.Казько («Неруш») і інш. У.Караткевіч пакінуў узор *гістарычнага рамана* («Каласы пад сярпом тваім»), які сваёй мастацкай сутнасцю набліжаецца да эпапеі. Услед за У.Караткевічам да гістарычнага рамана звярнуліся Л.Дайнека («Меч князя Вячкі»), Г.Далідовіч («Гаспадар-камень») і інш. Што да рамана-эпапеі, то да яго напісання найбліжэй падышоў І.Мележ у сваёй «Палескай хроніцы». Імкненне стварыць панарамную *эпапею* жыцця нацыі ў пераломны гістарычны момант назіраецца ў “Векапомных днях” М.Лынькова, у цыклах раманаў В.Адамчыка («Чужая бацькаўшчына», «Год нулявы», «І скажа той, хто народзіцца», «Кроў брата твайго») і І.Чыгрьшава («Плач перапёлкі», «Апраўданне крыві», «Свае і чужынцы», «Вяртанне да віны», «Не ўсе мы згінем»). Незавершаныя цыклы іх раманаў аб'яднаны адзінай глыбокай народна-патрыятычнай думкай і аднымі героямі.

Аповесць.

Да *сярэдняй формы эпасу* належыць *аповесць* — апавядальны мастацкі твор, у якім з дапамогаю шэрагу эпізодаў, больш ці менш разгорнутых апісанняў выяўляецца сутнасць нейкай падзеі, станаўленне характару адной ці некалькіх дзейных асоб у іх развіцці. Аповесць як від эпічнага роду літаратуры знаходзіцца між раманам і апавяданнем. Ад рамана адрозніваецца наяўнасцю звычайна адной сюжэтнай лініі (у рамане – дзве і больш), а ў выніку гэтага — і меншым ахопам жыццёвых падзей, сітуацый, меншай колькасцю дзейных асоб, меншым аб'ёмам. У той жа час, у параўнанні з апавяданнем, аповесць мае больш разгорнуты сюжэт, шырэйшы ахоп падзей, звязаных з жыццём галоўнага персанажа (персанажаў), характар якога (якіх) раскрываецца шматгранна, у эвалюцыі. Карыстаецца пераважна празаічнай формай выкладу, але звяртаецца часам і да верша.

Генетычна сучасная аповесць звязана з жанрам агульнаўсходнеславянскай і старабеларускай аповесці, да якіх адносяцца апавядальныя творы розных тыпаў — *летапісныя* («Аповесць мінулых гадоў», «Хроніка Быхаўца»), *воінскія* («Слова пра паход Ігаравы», «Мамаева пабоішча»), *агіяграфічныя* («Жыціе Ефрасінні Полацкай», «Жыціе Аўрамія Смаленскага»), *сацыяльна-палітычныя* («Аповесць пра Скандэрбега», «Аповесць пра Падолле»), *сацыяльна-бытавыя* («Аповесць пра Баву», «Аповесць пра Жыгімонта і Барбару Радзівіл») і інш. Для ўсіх

іх характэрныя падзейнасць, хранікальнасць, апісальнасць. Па сутнасці, аповесцямі з'яўляюцца беларускія сярэдневяковыя перакладаныя *рацарскія раманы* — «Александрыя», «Аповесць пра Трышчана», «Аповесць пра Таўдала» і інш. Тыпалагічна аповесць аддзялілася ад рамана толькі на пачатку XIX ст. У адрозненне ад яго (апрача аднапінейнага сюжэта), канцэнтруецца не на хуткім, а на павольным развіцці дзеяння, на эпічнай фіксацыі быцця, валодае роўным рытмам аповеду, мае адносна простую кампазіцыю. Асаблівае развіццё аповесць набыла ў рускай літаратуры XIX—пачатку XX ст., у першую чаргу -- *біяграфічная аповесць* («Семейная хроника» С.Аксакава, «Детство», «Отрочество», «Юность» Л.Талстога, «Пошехонская старина» М.Салтыкова-Шчадрына, «Жизнь Арсеньева» І.Буніна, «Детство», «В людях», «Мои университкты» Максіма Горкага і інш.). Пашырыліся таксама *сацыяльна-бытавы, сацыяльна-палітычны* і *фантастычны* жанры аповесці («Записки из «Мёртвого дома» Ф.Дастаещскага, «Очарованный странник» М.Ляскова, «Спепь» А.Чэхава, «Лето», Городок Окуров» Максіма Горкага, «Деревня» І.Буніна, “Повесть о жизни”, «Созвездие Гончих Псов» К.Паўстоўскага і інш.). Першая ўкраінская аповесць – “Маруся” Г.Квіткі-Аснаўяненкі. Аповесці (*сацыяльна-бытавыя, гістарычныя, палітычныя, прыгодніцкія, мастацка-дакументальныя* і інш.) затым пісалі Марка Ваўчок (“Інстытутка”), Т.Шаўчэнка (“Художник”, “Музыкант” – на рускай мове), І.Франко (“Захар Беркут”), М.Кацюбінскі (“Fata morgana”), В.Кабылянская (“Зямля”) і іншыя ўкраінскія майстры прозы (М.Хвылявы, А.Ганчар, Г.Цюцюннік, В.Шаўчук, У.Дрозд, У.Яварыўскі і інш.).

Новая беларуская літаратурная аповесць (празаічная) з'явілася ў пачатку XX ст. («Бацькава воля» Ц. Гартнага, 1916, «Антон» М.Гарэцкага, 1919). Сваё развіццё яна атрымала ў творчасці Якуба Коласа (трылогія «На ростанях»), Кузьмы Чорнага («Лявон Бушмар», «Люба Лук'янская»), Янкі Маўра (“Палескія рабінзоны”, “Шлях з цемры”), М.Лынькова (“Міколка-паравоз”), А.Кулакоўскага («Дабрасельцьг»), Я.Брыля («Апошняя сустрэча», «Ніжнія Байдуны»), І.Шамякіна (тэтралогія “Трывожнае шчасце”), А.Карпюка («Данута»), В.Быкава («Сотнікаў», «Абеліск», «Аблава»), А.Адамовіча («Хатынская аповесць»), І.Пташнікава («Лонва», «Найдорф») і інш. Беларуская А. мае свае дасягненні ў розных жанрах: *сацыяльна-бытавым і сацыяльна-палітычным* (М.Гарэцкі, І.Мележ, І.Шамякін, А.Асіпенка, А.Васілевіч, А.Кудравец, І.Навуменка), *прыгодніцкім* (М.Лынькоў, Янка Маўр, І.Сяркоў), *гістарычным* (У.Караткевіч, У.Арлоў, Г.Далідовіч, В.Іпатава), *маральна-псіхалагічным* (В.Казько, А.Жук, Я.Сіпакоў, У.Паўлаў), *сатырычным* (Р.Семашкевіч),

фантастычным (В.Ластоўскі, У.Шыцік), *дэтэктыўным* (У.Караткевіч), *мастацка-дакументальным* (Ф.Аляхновіч, Л.Геніюш) і інш.

Малыя відавыя формы эпасу (прозы).

Пашыранымі ў эпасе з'яўляюцца яго *малыя відавыя формы*, да якіх найперш адносіцца *апавяданне* — адносна невялікі апавядальны твор, у якім расказваецца, як правіла, пра нейкі адзін вызначальны выпадак (сітуацыю, падзею) з жыцця чалавека. У апавяданні адна сюжэтная лінія, абмежаваная колькасцю дзейных асоб, характары якіх дастаткова сфарміраваныя. Характэрныя асаблівасці апавядання – наяўнасць апаведача, вядзенне аповеду (ад асобы аўтара ці героя-апавядальніка) больш пра паўсядзённае жыццё, бытавыя ўзаемаадносіны паміж людзьмі ў храналагічнай паслядоўнасці. Асабліва пашырылася апавяданне ў рускай літаратуры ў час сцвярджэння ў ёй "натуральнай школы". Такія апавяданні з «Записок охотника», «Муму» І.Тургенева, «Макар Чудра», «Дед Архип и Ленька, «Старуха Изергиль» Максіма Горкага, «Конармия» і «Одесские рассказы» І.Бабеля і інш. Свой класічны выгляд у рускай літаратуры апавяданне набыло ў творчасці А.Чэхава («Пестрые рассказы», «Каштанка», «Попрыгунья», «Анна на шее», «Дом с мезонином», «Ионыч» і інш.). Пісьменнік паўплываў на гэты від эпасу ва ўсёй еўрапейскай літаратуры (творы А.Купрына, М.Булгакава, М.Шолахава, І.Франка, М.Хвылявога, А.Ганчара, Ю.Мушкеціка, П.Вежынава, Э.Пяліна, Т.Мана, Э.Хэмінгуэя, Я.Івашкевіча і інш.).

Беларускае літаратурнае апавяданне ў значнай ступені вырасла з народных *казак* (займальных па сюжэце празаічных твораў пра неймаверныя ці фантастычныя прыгоды), *легендаў* (аповедаў пра нейкую незвычайную падзею або геройскі ўчынак), *паданняў* (легендаў, у аснове якіх – рэальныя падзеі і героі), з *гутарак* (пададзеных у форме маналога або дыялога развагі пра маральна-этычныя або сацыяльна-палітычныя праблемы), *былін* (аповедаў пра нейкія цікавыя жыццёвыя выпадкі). *Вершаванае апавяданне* як жанр упершыню сустракаецца ў В.Дуніна-Марцінкевіча. Да вершаванага апавядання першапачаткова звярнуўся і Ф.Багушэвіч («Быў у чысцы», «Гдзе чорт не зможа, там бабу пашле», «Хрэсьбіны Мацюка»), пакуль не стаў пачынальнікам беларускага празаічнага апавядання («Тралялёначка», «Палясоўшчык»). Услед за ім да гэтага віду эпічнай прозы яшчэ ў пачатку XX ст. прыйшлі Карусь Каганец, Цётка, Якуб Колас, Ядвігін Ш., Змітрок Бядуля, У.Галубок, М.Гарэцкі, Цішка Гартны і інш. Далейшае развіццё апавяданне знайшло ў самых розных сваіх жанрах (сацыяльна-бытавое, псіхалагічнае, гістарычнае, лірычнае, філасофскае і інш.) у творчасці Кузьмы Чорнага ("Вераснёвыя ночы", "Вялікае сэрца"), М.Лынькова ("Гой", "Андрэй

Лятун”, “Васількі”), Я.Скрыгана (“Затока ў бурах”, “Няпрошаная сляза”), Я.Брыля (“Галя”, “Надпіс на зрубе”), В.Быкава (“Адна ноч”), М.Лупсякова (цыкл “Вясковыя паданні”), І.Чыгрынава (“Чакай у Далёкіх Грынях”), М.Стральцова (“Сена на асфальце”), І.Пташнікава (“Львы”), В.Адамчыка (“Млечны шлях”), Б.Сачанкі (“Барвы ранняй восені”), А.Кудраўца (“На балоце скрыпелі драчы”), А.Жука (“Паляванне на старых азёрах”) і інш. Частка лепшых беларускіх апавяданняў увайшла ў двухтомную «Анталогію беларускага апавядання» (1967).

Побач з апавяданнем да малых відавых форм эпасу (прозы) адносяць *навелу, абразок, гумарэску, эсэ, нарыс, фельетон, памфлет*. Падчас іх называюць жанрамі ці жанравымі разнавіднасцямі апавядання – настолькі яны блізкія да гэтага віду эпасу.

Навела (італ. novella -- анавіна, ад лац. novellus -- новы), у адрозненне ад звычайнага апавядання, характарызуецца дынамічнай інтрыгай, напружаным, драматычным дзеяннем, лаканічным паказам не столькі знешніх падзей, колькі перажыванняў і настрою персанажаў, нечаканым фіналам. Гэтыя асаблівасці навелы добра відаць ужо ў літаратуры эпохі Адраджэння (навелы з “Дэкамерона” Дж.Бакачыо). Тым не менш, навела ў славянскіх літаратурах свайго росквіту дасягае толькі ў XX ст. (А.Чэхаў, В.Стафанік, Э.Хэмінгуэй, А.Маравія, Т.Ман і інш.). Знайшла ўвасабленне навела і ў беларускай літаратуры («Бунт» Я.Коласа, «Пяць лыжак заціркі» З.Бядулі, «Наталя» Я.Скрыгана, «Марыля» Я.Брыля і інш.).

Абразок -- малая празаічная форма, замалёўка са слабаразгорнутым сюжэтам або бессюжэтная. Літаратурны вобраз у абразку, у т. л. і вобраз апаведача, ствараецца некалькімі скупым штрыхамі-дэталямі. У ім павялічваецца вобразна-экспрэсіўная нагрузка слова, вымагаецца адзінства выказвання і настроенасці. Як асобны від эпасу абразок ўзнік на хвалі ажыўлення неарамантызму і найбольш характэрны для літаратуры канца XIX — пачатку XX ст. Тады ў беларускай прозе вызначылася некалькі яго разнавіднасцей: рэалістычна-бытавы («Выбар старшыні» Якуба Коласа, «Вёска» С.Палуяна), алегарычна-сімвалічны («Прысяга над крывавымі разорамі» Цёткі, «Хрыстос уваскрос!» С.Палуяна, «Музыка» М.Багдановіча), сатырычны («Сведка» Ф.Багушэвіча, «Сабачая служба» Ядвігіна Ш.), лірычны («Маці», «За тканінай» Змітрака Бядулі). Дзякуючы элементам лірыкі абразок здольны перадаваць шырокі дыяпазон назіранняў, пачуццяў, разваг, можа засноўвацца на ўражанні, рэмінісцэнцыі, асацыяцыі, роздуме і інш. Жанравая назва беларускага абразка звязана з кнігай лірычных мініяцюр у прозе Змітрака Бядулі «Абразкі» (1913), амаль цалкам складзенай з

твораў гэтага віду. Пачатак новага росквіту абразка — сярэдзіна 60-х гг. XX ст. Часта звяртаўся да яго Я.Брыль (кнігі «Жменя сонечных промняў», «Вітраж», «Акраец хлеба» і інш.). Для Ф.Янкоўскага ён стаў асноўнай празаічнай формай («Абразкі», «Прыпыніся на часіну»). Абразкі ёсць у М.Стральцова, А.Карпюка, Б.Сачанкі, У.Арлова і інш.

Гумарэска (ням. Humoreske, ад англ. humour — гумар) — невялікае апавяданне (навела, абразок), у якім мякка, але дасціпна высмейваюцца створаныя ўявай пісьменніка з'явы, падзеі, асобы. У аснове гумарэскі — нейкі выпадак, здарэнне. Узнікла з фальклору (гумарыстычная казка, анекдот, народны жарт). Майстрамі гумарэскі былі А.Чэхаў, Д.Мінаеў, Саша Чорны, Астап Вішня, А.Кавінька і інш., з беларускіх пісьменнікаў — Ф.Багушэвіч («Дзядзіна»), Ядвігін Ш. («Пазыка», «Вучоны бык»), Якуб Колас («Чорт», «Недаступны») і інш. Гумарэскі пісалі і пішуць А.Макаёнак, І.Грамовіч, М.Скрыпка, Н.Гілевіч, Р.Барадулін, М.Пянкрат, М.Вяршынін, М.Чарняўскі і інш.

Усе малыя відавыя формы эпасу, якія мы разглядалі дагэтуль, адносяцца да чыста мастацкай літаратуры. Аднак ёсць яшчэ шэраг падобных твораў, якія адносяцца да дакументальна-мастацкай літаратуры, знаходзяцца на стыку мастацкай і публіцыстычнай творчасці. Гэта *эсэ, нарыс, фельетон, памфлет*.

Эсэ (франц. essai — спроба, вопыт, нарыс, ад лац. exagium — узважванне) — літаратурны твор, у якім пісьменнік, звяртаючыся да сваіх сучаснікаў, у разняволенай форме разважае над нейкімі сацыяльна-палітычнымі, маральна-філасофскімі ці літаратурна-эстэтычнымі праблемамі. Для эсэ характэрна падкрэсленая суб'ектыўнасць выказвання, свабодная кампазіцыйная структура твора. У ім празаічная мова нярэдка пераходзіць у вершаваную, сам жа аповед падчас набывае выразную паэтычна-вобразную афарбоўку, афарыстычную сцісласць і трапнасць. Стваральнік эсэ — французскі літаратар і філосаф М.Мантэнь («Вопыты», т. 1—3, 1850— 1888). Надзвычайнае распаўсюджанне гэты від эпасу набыў у еўрапейскай і амерыканскай літаратурах XVIII—XIX стст. (Д.Адысан, Г.Філдзінг, У.Хэзліт, Р.Эмерсан, А.Франс, Ж.Леметр, А.Герцэн, Ф.Дастаеўскі). У XX ст. значны след у эсэістыцы пакінулі Дж.Голсуарсі, Б.Шоў, Р.Ралан, П.Валеры, Р.Ваян, В.Розанаў, І.Эрэнбург, К.Паўстоўскі, Я.Маланюк, У.Яварыўскі і інш. У пасляваенны час эсэ стала прыкметна пашырацца ў беларускай літаратуры. Даволі плённа развіваюцца яго асобныя жанры: *філасофска-псіхалагічнае* («Жменя сонечных промняў» Я.Брыля), *літаратурна-крытычнае* («Необычное литературоведение» С.Нараўчатава, «Раман памяці» Т.Масэнкі, «Загадка Багдановіча» М.Стральцова), *белетрызаваны праблемны рэпартаж*

(«Хатынь: боль і гнеў» А.Бялевіча). З беларускіх пісьменнікаў найчасцей да эсэ звяртаўся У.Караткевіч. Шырока вядомыя яго так званыя *падарожныя*, а таксама *літаратуразнаўчыя эсэ* — «Казкі янтарнай краіны», «Званы ў прадоннях азёр», «Saxifraga». Пяру У.Караткевіча належыць цікавае *краязнаўчае эсэ* пра Беларусь — «Зямля пад белымі крыламі».

Нарыс — гэта невялікі дакументальн-мастацкі аповед, у якім апісаны падзеі, што сапраўды толькі што або нядаўна здарыліся ў жыцці, а персанажы маюць рэальных прататыпаў і выступаюць пад сваімі прозвішчамі. Іншымі словамі, нарыс – гэта мастацка-дакументальнае або дакументальна-мастацкае апавяданне. Нарадзіўся нарыс у Англіі ў ХУІІІ ст. Асобныя пісьменнікі пачыналі сваю літаратурную кар’еру менавіта з нарысаў (Ч.Дзікенс, А. дэ Бальзак, І.Тургенеў і інш.). Вядомыя нарысы ўкраінскіх і рускіх пісьменнікаў І.Нячуя-Лявіцкага (“На Дняпры”), Панаса Мірнага (“Падарожжа ад Палтавы да Гадзячага”) М.Кацюбінскага (“На крылах песні”), К.Паўстоўскага (“Близкие и далёкие”), У.Салаухіна (“Лад”) і інш. Распаўсюджаны нарыс і ў беларускай літаратуры (“Вачыма друга” Я.Брыля, “Споведзь сэрца” А.Бялевіча, «Дзівасіл» В.Палтаран, “Па зялёную маланку” Я.Сіпакова і інш.).

Нарыс сатырыка-гумарыстычнага гучання – так можна ахарактарызаваць *фельетон.* Да сярэдзіны XIX ст. фельетонам называлі газетную калонку, у якой у жывой і даступнай форме журналісты вялі гутарку з чытачамі па нейкіх актуальных пытаннях. Аднак ужо ў пачатку XX ст. фельетон сваю мастацка-публіцыстычную скіраванасць стаў вырашаць з пункту гледжання камічнага. Цяпер у фельетонах востра высмейваюцца нейкія бытавыя, маральныя, працоўныя і іншыя заганы канкрэтных асоб ці чалавечых калектываў (п’янства, гультайства, хабарніцтва, крадзёж, нядобрасумленнасць, пахвальба і г. д.). Звычайна фельетоны, як і нарысы, змяшчаюцца ў сродках масавай інфармацыі, у тым ліку – у спецыяльных сатырычных выданнях (“Маланка”, “Вожык”, “Перець”, “ Крокодил” і інш.).

Памфлет (англ. pamphlet, ад грэч. pan – усё і phlego -- палю), як і нарыс, характарызуецца дакументальнасцю, аднак адрозніваецца ад яго вострай сатырычнасцю, злосным асмяяннем, гнеўным выкрыццём вядомых дзяржаўных і палітычных асоб ці значных сацыяльна-палітычных з'яў, цэлай грамадскай сістэмы. Спалучае ў сябе іронію, даведзеную да сарказма, і патэтыку, экспрэсію, выразную афарыстычнасць. У еўрапейскай літаратуры выдатнымі памфлетыстамі былі Э.Ратэрдамскі (“Пахвальнае слова дураце”), Д.Дэфо (“Чыстакроўны англічанін”), В.Гюго (“Напалеон Малы”), Э.Заля (“Я абвінавачваю”),

В.Бялінскі (“Пісьмо да М.В.Гогаля”), І.Франко (“Уваскрэсенне ці пахаванне”), Я.Галан (“На службе ў сатаны”), К.Чапек (“Аляксандр Вялікі”), Л.Талстой (“Не могу молчать”), Максім Горкі (“Город желтого дъявола”), А.Талстой (“Фюрер”) і інш. У беларускай літаратуры рысы памфлета заўважаюцца яшчэ ў ананімных “Лісце да Абуховіча” і “Прамове Мялешкі” (ХУІІ ст.). У час Вялікай Айчыннай вайны і пасля яе да памфлета звярнуліся Кандрат Крапіва (“Майстры крывавага джаза”), Кузьма Чорны (“Кат у белай манішцы”), М.Лынькоў (“На злодзею шапка гарыць”), А.Бажко (“Татальнае банкруцтва”) і інш. Памфлет, у якім увасоблены адкрыта паклёпніцкія нападкі на вядомых асоб ці значныя грамадскія з’явы, мае назву *пасквіля* (ням. Pasquill, ад італ. pasquillo). Часам у сувязі са зменай сацыяльна-палітычнай арыентацыі ў дзяржаве з адных твораў, якія ўспрымаліся раней як пасквіль (напрыклад, з асобных публікацый М.Ляскова, В.Мандэльштама, А.Салжаніцына), здымаецца гэта назва, другія ж, наадварот, яе набываюць (некаторыя артыкулы Л.Бэндэ, М.Клімковіча, А.Кучара пра Янку Купалу, Якуба Коласа і іншых беларускіх пісьменнікаў у 1930-я гг.).

Пытанні для самаправеркі:

1. Чаму эпас мы разглядаем пасля разгляду лірыкі і драмы? Што характэрна для яго як роду літаратуры?
2. Што ўяўляе сабой эпас народны?
3. Раскажыце пра раман і яго жанры.
4. Калі з’явілася ў літаратуры аповесць і які яе жанравы патэнцыял?
5. Што адносіцца да малых відавых форм эпасу? Чым адрозніваецца апавяданне ад навелы і абразка?
6. Раскажыце пра дакументальна-мастацкія віды эпасу: нарыс, эсэ, фельетон, памфлет.

3.2.5. Ліра-эпас і іншыя міжродавыя ўтварэнні

Мы ўжо гаварылі пра тое, што паміж літаратурнымі родамі (як, дарэчы, паміж відамі і жанрамі) няма непераадольнай мяжы, што ў мастацкай літаратуры існуе цесная сувязь, у прыватнасці, паміж лірыкай і эпасам (гл. раздзел 3.2.1). Гэтая сувязь нярэдка прыводзіць да міжродавых утварэнняў, якія набываюць жанравыя ўласцівасці.

Лірыка — самастойны, і, як мы бачылі, хутчэй за ўсё самы старажытны род літаратуры Аднак яна не супрацьстаіць ні эпасу як аб'ектыўнаму аповеду пра пэўныя падзеі, ні драме з яе канфліктна-напружаным, скразным дзеяннем. Якраз наадварот: лірыка на працягу ўсяго развіцця літаратуры кантактавала, узаемадзейнічала і з эпасам, і з

драмай. Элементы лірыкі як роду літаратуры або лірызм як эмацыйную танальнасць няцяжка знайсці ў эпічных і драматычных творах (у лірычных адступленнях, у асаблівай эмацыянальнай насычанасці твораў, прасякнутасці іх аўтарскімі пачуццямі). У сваю чаргу, у лірыцы можна ўбачыць элементы эпасу (зачаткі сюжэта) і драмы (напружанасць думкі і пачуцця, дыялагічная форма выяўлення).

Зрэшты, паэзія як тып мастацтва слова з'яўляецца адным з мацнейшых спалучальных звенняў лірыкі, драмы і эпасу. Паэтычныя творы — гэта перш за ўсё творы лірычныя. Але не толькі. Да паэзіі належаць таксама асобныя вершаваныя творы эпічныя (гераічны эпас, быліна, эпічная паэма, вершаваныя раманы, аповесці, апавяданні), ліра-эпічныя (балада, байка, дума, гістарычная песня, ліра-эпічная паэма) і драматычныя (драматычная паэма, драматычны эцюд). Дзякуючы вершаванаму рытму, які, апрача іншага, мае вялікае эмоцыестваральнае значэнне, эпічныя і драматычныя творы ў значнай ступені лірызуюцца і паэтызуюцца. З другога боку, сама лірыка згладжвае пэўную антыномію паміж паэзіяй і прозай як двума тыпамі літаратурна-мастацкай творчасці. Слова «лірыка», як мы падкрэслівалі ўжо, часта ўжываецца як сінонім паэзіі. У той жа час не трэба забывацца, што лірыка можа часам карыстацца і празаічным маўленнем (лірычныя адступленні ў эпічных творах, т.зв. *лірычная проза*). Таму графічна лірыку і паэзію можна ўвасобіць у выглядзе двух акружнасцей, што перасякаюцца паміж сабой. Зона перасячэння будзе ў такім разе ахопліваць уласна лірычную паэзію.

Лірычная проза.

Лірычную прозу часам вызначаюць як стылістычную разнавіднасць мастацкай прозы. Разам з тым яе можна разглядаць як своеасаблівую разнавіднасць ліра-эпасу, у якім няцяжка знайсці родавыя прыкметы як эпасу, так і лірыкі. Прычым, гэта вызначаецца не столькі аўтарскай канцэпцыяй мадэлявання мастацкай рэчаіснасці, колькі характарам таленту пісьменніка. Звычайна да лірычнай прозы звяртаюцца празаікі, для якіх не чужыя здольнасці паэта. Адсюль – выразная пазіцыя лірычнага суб’екта ў творы, яго лірычная танальнасць, багатая метафорыка, шматлікасць лірычных адступленняў, асаблівая ўвага не толькі да семантыкі слова, але і да яго гучання, асацыятыўных мажлівасцей і г. д. Да майстроў лірычнай прозы можна аднесці шэраг усходнеславянскіх пісьменнікаў – рускіх А.Пушкіна (“Капитанская дочка”). М.Лермантава (“Герой нашего времени”), М.Прышвіна (“Кладовая солнца”), В.Берггольц (“Дневные звезды”), У.Салаухіна (“Владимирские проселки”), украінцаў М.Кацюбінскага (“Цвет яблыні”, “На камені”), А.Даўжэнку (“Зачарованая Дзясна”), А.Ганчара

(“Сцяганосцы”, “Твая зара”), беларусаў П.Броўку (“Донька-Даніэль”), Я.Брыля (“Золак, убачаны здалёк”), М.Стральцова (“Адзін лапаць, адзін чунь”), У.Караткевіча (“Чазенія”) і інш.

Версэт.

З лірычнай прозай непасрэдна звязаны *лірычныя мініяцюры*, сярод якіх вылучаецца *версэт* (франц. verset) — напісаны прозай невялікі лірычны твор, які сваёй вобразнасцю, павышанай эмацыянальнасцю і своеасаблівай рытмічнасцю набліжаецца да паэзіі. Версэт — гэта, па сутнасці, твор, паэтычны па змесце і празаічны па форме выяўлення гэтага зместу. У ім няма вершаванага рытму, метра і рыфмы. У той жа час яму характэрныя многія іншыя прыкметы паэтычнага выказвання — у змесце (матывы, ідэі, вобразы тыя ж, што і ў паэзіі адпаведнага перыяду), агульнай лірычна-суб'ектыўнай танальыасці, паэтычнай вобразнасці (канцэнтрацыя тропаў, павышэнне асацыятыўнай сувязі паміж асобнымі словамі і рэаліямі), сінтаксісе (шматлікасць разнастайных паўтораў, зваротаў, недасказаў і г.д.), кампазіцыі (невялікі памер, падзел твора на дробныя абзацы, што нагадваюць строфы ў звычайным вершы, адсутнасць сюжэта). У беларускай літаратуры версэт узнік у пачатку XX ст. і адразу набыў рэфлексійнасць, філасофскую заглыбленасць і сацыяльную скіраванасць. Першы такі твор — «Думкі ў дарозе» Я.Коласа (1906). Услед за Я.Коласам да версэта звярнуліся Ядвігін Ш. («Васількі», «Раны»), М.Гарэцкі («Стогны душы», «Максімава зязюля»), З.Бядуля («Плач пралесак», «Пяюць начлежнікі», «Прытуліся ка мне»). Для А.Разанава версэт стаў адным з асноўных відаў творчасці. Версэты ёсць у Я.Брыля, А.Мінкіна, У.Арлова (кніга версэтаў «Там, за дзвярыма»), Ю.Пацюпы, І.Бабкова і інш. Вось як гучыць, напрыклад, версэт Ядвігіна Ш. «Раны», прысвечаны памяці С.Палуяна:

Бываюць раны большыя і меншыя. Меншыя — гояцца, і па іх
знаку няма. Большыя — гояцца, але па іх астаюцца рубцы.
Гэтак на целе.
Бываюць раны большыя і меншыя. Меншыя — гояцца; па іх
астаюцца рубцы. Большыя — заўсёды крывавяцца.
Гэтак на сэрцы.
Бываюць раны большыя і меншыя. Меншыя заўсёды крывавяцца.
Большыя — залечвае толькі... смерць.
Гэтак на душы.

Часта В. не зусім правільна называюць *вершам у прозе*, паколькі ў самім гэтым словазлучэнні два паняцці (верш і проза) узаемна выключаюць адно другое.

Мемуарная літаратура.

Паяднанне асаблівасцей лірыкі і эпасу характэрна для *мемуарнай літаратуры* (франц. memoires, ад лац. memoria — памяць, успаміны) — жанра дакументальна-мастацкай літаратуры, у аснове якога — успаміны аўтара пра падзеі, удзельнікам ці сведкам якіх быў ён або героі ягоных твораў. У адрозненне ад уласна мастацкіх твараў у мемуарах пісьменнік не можа змяняць рэальны ланцуг жыццёвых падзей, дадумваць ці па-іншаму падаваць асобныя факты. Асоба яго відаць у адборы фактаў, іх ацэнцы. Да мемуарнай літаратуры ў шырокім сэнсе адносяцца *дзённікі, аўтабіяграфіі, успаміны сучаснікаў, літаратурныя партрэты пісьменнікаў*, у вузкім — самі *мемуары, уласна ўспаміны,* пра найбольш істотнае, характэрнае для пэўнага перыяду грамадскага ці асабістага жыцця пісьменніка.

Беларуская мемуарная літаратура ўзнікла яшчэ ў канцы XVI — першай палавіне XVII ст. Першы значны беларускі мемуарыст — Ф. Еўлашоўскі (1546— 1616), аўтар арыгінальных мемуарных запісаў, якія пазней атрымалі назву «Дзённік». Яго справу прадоўжыў сваім «Дыярыушам» (1646) А.Філіповіч (1597—1648). У шматлікіх творах мемуарнай літаратуры (пераважна на польскай, пазней — на рускай мовах) адлюстраваліся найважнейшыя падзеі беларускай гісторыі XVII—XIX стст. У XIX ст. з'яўляюцца мемуары на беларускай мове («Мемуары» А.Абуховіча). Асобныя (у тым ліку трагічныя) падзеі XX ст. адлюстраваліся ў мемуарах Ф.Аляхновіча («У кіпцюрох ГПУ»), П.Мядзёлкі («Сцежкамі жыцця»), Л.Геніюш («Словедзь»), Я.Скрыгана («Свая аповесць»), С.Шушкевіча («Вяртанне ў маладосць»), С.Грахоўскага (“Так і было”), у нататках Я.Брыля і інш. Выйшлі спецыяльныя зборнікі ўспамінаў пра буйнейшых беларускіх пісьменнікаў (Янку Купалу, Якуба Коласа, М.Багдановіча, І.Мележа і інш.). Многія літаратары выдаюць асабістыя кнігі ўспамінаў («Вачыма часу» М.Лужаніна, і інш.).

Жанравымі разнавіднасцямі мемуараў з'яўляюцца *мемуары-хронікі* («Былое и думы» А.Герцэна, «Люди, годы, жизнь» І.Эрэнбурга), *літаратурныя партрэты* (літаратурныя партрэты М.Горкага, «Воспоминания» І.Буніна, “У памяці маёй” А.Юшчанкі, “Вачыма часу” М.Лужаніна, літаратурныя партрэты, што склалі кнігі ўспамінаў пра Янку Купалу, Якуба Коласа, П. Броўку, У.Караткевіча і інш.), *дзённікі.*

Дзённікі –гэта нататкі, якія робіць у храналагічнай паслядоўнасці нейкі чалавек пра падзеі ў асабістым і грамадскім жыцці, а таксама думкі і перажыванні, выкліканыя гэтымі падзеямі. Пісьменніцкія дзённікі маюць вялікую цікавасць, яны даюць чытачам і літаратуразнаўцам

багаты матэрыял па гісторыі грамадскай думкі пэўнага часу, пра падзеі, звязаныя з біяграфіяй мастака, гісторыю напісання асобных твораў і г.д. Такія дзённікі Т.Шаўчэнкі (“Журнал”), Якуба Коласа («Кніга Ташкенцкага быція», «Гаворыць Клязьма», «На схіле дзён»), Кузьмы Чорнага («Дзённік»), І.Мележа («Першая кніга»), Максіма Танка («Лісткі календара»), Я.Брыля («Трохі пра вечнае», “Сёння і памяць”) і інш. Дзённікавыя запісы ляглі ў аснову арыгінальнай кнігі М.Лужаніна «Колас расказвае пра сябе». Часам *у форме дзённіка* пішуцца арыгінальныя мастацкія творы («Дневник лишнего человека» І.Тургенева, «Дневник провинциала в Петербурге» М.Салтыкова-Шчадрына, «Запісы студэнта» Я.Грабінкі і інш.). У беларускай прозе гэтую форму выкарысталі М.Гарэцкі («На імперыялістычнай вайне»), І.Шамякін («Агонь і снег”) і інш.

Асабліва каштоўныя пісьменніцкія *аўтабіяграфіі*, у якіх апісваюцца не толькі асобныя, часам раней невядомыя, падзеі з жыцця пісьменніка і грамадскага жыцця ўвогуле, але і даецца іх ацэнка пісьменнікам, што добра сведчыць пра грамадскі і эстэтычны ідэалы яго, светапогляд, маральны воблік. Выпускаюцца аўтабіяграфіі рускіх, украінскіх, польскіх, сербскіх і іншых майстроў мастацкага слова. Аўтабіяграфіі беларускіх пісьменнікаў увайшлі ў кнігі “Пяцьдзесят чатыры дарогі” (1963), “Пра час і пра сябе” (1965), “Вытокі песні” (1973) і “З росных сцяжын” (2009). Да аўтабіяграфій як своеасаблівага ліра-эпічнага міжродавага ўтварэння прымыкаюць *мастацкія біяграфіі* пісьменнікаў. Дакументальна-мастацкія біяграфічныя і аўтабіяграфічныя творы спалучаюць дакладнасць дакумента з *вымыслам мастацкім,* з жывасцю, а падчас і займальнасцю аўтарскага аповеду. Сярод іх — аповесці С.Александровіча пра Якуба Коласа «Ад роднае зямлі...», «На шырокі прастор» і «Крыжовыя дарогі», раман-даследаванне Я.Міклашэўскага «Каханне і смерць, або Лёс Максіма Багдановіча», «Аповесць для сябе» Б.Мікуліча і «Аповесць пра друга» І.Шамякіна, «Стомленасць Парыжам» Л.Дранько-Майсюка і інш.

У апошні час на аснове вусных успамінаў сведкаў пэўных падзей (як правіла, гэтыя ўспаміны аўтарамі будучых кніг запісваюцца на магнітафон) узніклі арыгінальныя дакументальныя кнігі-сведчанні: «Я — з вогненнай вёскі» А.Адамовіча, Я.Брыля і У.Калесніка, «Блакадная кніга» А.Адамовіча і Д.Граніна, «У вайны — не жаночы твар», «Апошнія сведкі» і «Цынкавыя хлопчыкі» САлексіевіч. Думаецца, такая жанравая разнавіднасць мемуарнай літаратуры, якая з надзвычайнай аб’ектыўнасцю і дакладнасцю ўзнаўляе цікавейшыя падзеі пераломных гістарычных момантаў, мае сваю будучыню. Неабходна, аднак,

памятаць, што пры ўсёй аб’ектыўнасці ёсць тут месца і для суб’ектыўнага, пісьменніцкага: у адборы матэрыялу з магнітафонных запісаў, у іх падачы, належным каментаванні. Так што лірычнае і эпічнае і тут у непадзельнасці.

Эпас вершаваны.

Да ліра-эпасу трэба аднесці і напісаныя вершам вялікія, сярэднія і малыя формы эпасу. У *рамане вершаваным*, як і ў звычайным (празаічным) рамане, шырока ахопліваюцца істотныя жыццёвыя падзеі пэўнага сацыяльнага асяроддзя, нацыі і эпохі, паказваюцца характары ў іх развіцці, псіхалагічнай напоўненасці і ўзаемасувязі, ствараюцца бытавыя малюнкі. Разам з тым вершаваная мова, якая дапамагае непасрэднаму выяўленню лірычнага перажывання, абумоўлівае наяўнасць у вершаваны рамане лірычных і ліра-эпічньгх сродкаў мастацкага выяўлення. Так, ён вызначаецца наяўнасцю шматлікіх лірычных адступленняў, павышанай эмацыянальнасцю, прысутнасцю вобраза не апаведача, а лірычнага героя і г.д., што і надае гэтаму жанру асаблівую складанасць. У гісторыі сусветнай літаратуры вершаваных раманаў няшмат: «Дон-Жуан» Байрана, «Евгений Онегин» А.Пушкіна, «Спекторский» Б.Пастарнака, «Пушторг» і «Арктика» І.Сяльвінскага, «Сэрца Алтая» Д.Абілева, «Маруся Чурай» Л.Кастэнка і некаторыя інш. Асобныя даследчыкі (напрыклад, А.Адамовіч) да вершаванага рамана адносяць і «Новую зямлю» Якуба Коласа. Першы беларускі вершаваны раман (паводле аўтарскага вызначэння) напісаў Н.Гілевіч («Родныя дзеці», 1985).

Аповесць, як раман, карыстаецца пераважна празаічнай формай выкладу, але звяртаецца часам і да верша. *Аповесць вершаваная* паядноўвае некаторыя асаблівасці сярэдняга віду эпічнай прозы (устаноўка на апавядальнасць, падзейнасць, як правіла, адна сюжэтная лінія) і паэмы (шматлікія лірычныя адступленні, прысутнасць вобраза лірычнага героя, павышаная эмацыянальнасць). Аповесцямі назваў В.Дунін-Марцінкевіч свае вершаваныя творы «Гапон», «Вечарніцы», «Купала» і «Шчароўскія дажынкі». Вершаваная хроніка А. Куляшова «Грозная пушча» складаецца, паводле аўтарскага вызначэння, з дзвюх аповесцей — «Стрэчны агонь» і «Грозная пушча». Вершаваную «Аловесць нра залатое дно» напісаў А.Зарыцкі. Праўда, тэрмін гэты даволі ўмоўны. Часам нельга правесці выразную мяжу паміж паэмай і вершаванай аповесцю (напрыклад, успрымаюцца як паэмы «пецярбургская аповесць» А. Пушкіна «Медный всадник» ці «ўсходнія аповесці» М.Лермантава «Демон» і «Измаил-бей»).

Вершаванае апавяданне як жанр упершыню сустракаецца ў В.Дуніна-Марцінкевіча. Пісьменнік пакінуў некалькі яго жанравых разнавіднасцей: *гістарычнае* («Славяне ў XIX стагоддзі», «Люцынка, альбо шведы на Літве»), *сацыяльна-бытавое* («Травіца брат-сястрыца), *гісторыка-літаратурнае* («Літаратурнью клопаты»). Да вершаванага апавядання першапачаткова звярнуўся Ф.Багушэвіч («Быў у чысцы», «Гдзе чорт не зможа, там бабу пашле», «Хцівец і скарб на святога Яна», «Хрэсьбіны Мацюка»), пакуль не стаў пачынальнікам беларускага празаічнага апавядання. Асабліва пашырылася вершаванае апавяданне ў пачатку XX ст. Менавіта гэтым тэрмінам вызначыў жанр сваёй «Веранікі» М.Багдановіч. Жанравую разнавіднасць *сатырычнага і гумарыстычнага* вершаванага апавядання актыўна распрацоўваў Якуб Колас (“За дождж”, “Паўлюкова бяда”), Стары Улас (“Кумавы магілы”, “Легенда і праўда” і інш. Вершаванае апавяджанне даволі часта выкарыстоўваў Янка Купала (кніга “Апавяданні вершам”, 1926). Часам да вершаванай мовы звяртаюцца і другія малыя відавыя формы эпасу, становячыся, такім чынам, на памежжы лірыкі і эпасу: *вершаваная гумарэска* («Зяць», «Доктар памог», «Святы Ян» Якуба Коласа, “Сваты”, “Суд” Старога Уласа), *вершаваны нарыс* (“Над ракой Арэсай” Янкі Купалы), *вершаваны фельетон* (“Змаганне з п’янствам” Якуба Коласа)…

Дагэтуль мы гаварылі пра ліра-эпічныя творы, якія з боку эпічнага (празаічнага) набліжаюцца да лірычнага (паэтычнага). Аднак ёсць і адваротныя прыклады, калі лірыка (паэзія) ідзе насустрач эпасу.

Паэма.

*Паэма (*грэч. poiēma, ад poiēin — тварыць) — адзін з жанраў ліра-эпічнай паэзіі; вялікі па сваім памеры вершаваны твор, у якім важныя праблемы рэчаіснасці раскрываюцца адначасова эпічнымі (наяўнасць у творы сюжэта, характараў) і лірычнымі (вобраз лірычнага героя, шматлікія лірычныя адступленні) сродкамі. У паэме прысутнічаюць нярэдка і элементы драмы ў выглядзе скразнога напружана-канфліктнага дзеяння, маналогаў і дыялогаў. Падчас гэтыя элементы пераважаюць настолькі, што ўзнікае своеасаблівая жанравая разнавіднасць — *драматычная паэма*, якая будуецца, як і звычайная п'еса, у дыялагічнай форме (“Асенняя казка” і “У катакомбах” Лесі Украінкі, “Агонь і ноч” Я.Райніса, «Адвечная песня» і «Сон на кургане» Янкі Купалы, «Святло з Усходу» П.Глебкі, «Хамуціус» А.Куляшова). Разам з тым пэўная ліра-эпічная раўнавага ў паэме можа парушацца на карысць эпасу, і тады мы маем справу з *эпічнымі паэмамі*. Да іх належаць «Іліяда» і «Адысея» Гамера, “Боская камедыя” Дантэ, “Вызвалены Ерусалім” Т.Таса, «Слова аб палку Ігаравым», «Шахнамэ» Фірдоўсі, «Пан Тадэвуш» А.Міцкевіча,

«Новая зямля» Я.Коласа і інш. У *лірычных паэмах*, наадварот, пераважае лірыка як характар светабачання і спосаб адлюстравання жыцця (“Пра гэта” У.Маякоўскага, “Ганна Снегіна” С.Ясеніна, “Чырвоная зіма” У.Сасюры, «Патрыятычная песня» П.Панчанкі, «Штодзённы лістапад» С.Гаўрусёва, «Лясная песня» А.Лойкі). Аднак такое «парушэнне раўнавагі» — з'ява не асабліва частая. Звычайна мы заўважаем у паэме своеасаблівую гармонію лірычнага, эпічнага і драматычнага пачаткаў (“Полтава” і “Медный всадник” А.Пушкіна, “Кому на Руси жить хорошо” М.Някрасава, “Васіль Цёркін” А.Твардоўскага, “Сярэдзіна века” У.Лугаўскога, “Гайдамакі” Т.Шаўчэнкі, “Майсей” І.Франка, “Расстралянае бяссмерце” У.Сасюры і інш.).

Беларуская паэма ўзнікла як эпічная. Яскравым яе ўзорам з'яўляецца сярэдневяковая «Песня пра зубра» М.Гусоўскага (на лацінскай мове). Новая беларуская літаратура распачыналася ананімнымі бурлескна-травесційнымі паэмамі («Энеіда навыварат», «Тарас на Парнасе»). Дзевятнаццатае стагоддзе нарадзіла *рамантычную паэму* («Мачыха» Адэлі з Устроні, «Вечарніцы» і «Купалле» В.Дуніна-Марцінкевіча), якую ў пачатку XX ст. (ужо як *неарамантычную паэму*) распрацоўвалі Янка Купала («Магіла льва», «Бандароўна», «Яна і я») і Якуб Колас («Сымон-музыка»). Аднак у гэты час пануючае становішча пачынаюць займаць *паэмы рэалістычныя*, для якіх характэрна тыповасць характараў, абставін, праблем, што адлюстроўваюцца паэтамі. Дасягненні беларускай літаратуры XX ст. ў значнай ступені звязаны з актыўным развіццём рэалістычнай паэмы, яе разнастайных відаў і форм. Пашырэнне атрымалі наступныя жанравыя разнавіднасці паэмы: *гераіка-патрыятычная* («Безназоўнае» Янкі Купалы, «Сцяг брыгады» А.Куляшова), *гераіка-рэвалюцыйная* («Песня пра сухар» В.Таўлая, «Нарач» Максіма Танка), *сацыяльна-палітычная* («Голас сэрца» П.Броўкі, «Балада Брэсцкай крэпасці» Р.Барадуліна), *сацыяльна-бытавая* (“Год беларуса” Старога Уласа, «Сто вузлоў памяці» Н.Гілевіча, «Куфар» Л.Геніюш), *гістарычная* («Каліноўскі» Максіма Танка, «Слова пра чалавечнасць» У.Караткевіча), *філасофская* («Яго вялікасць» А.Русецкага), *сатырычная* («Хвядос — Чырвоны нос» Кандрата Крапівы, «Лявоніха» М.Лужаніна) і інш.

Моцны лірычны пачатак, павышаная эмацыянальнасць вершаванай мовы, характэрныя для паэмы, надаюць асаблівую важкасць аб'екту паэтычнага адлюстравання, пэўным чынам узвялічваюць яго. Менавіта таму паэмамі зрэдку называюць нават празаічныя творы (раманы, аповесці), якія вылучаюцца асаблівым лірызмам, узнёслым пафасам, важкасцю і глыбінёй прадмета гаворкі. З такіх празаічных паэм можна

назваць «Мёртвыя душы» М.Гогаля, «Педагагічную паэму» А.Макаранкі, «Паэму пра мора» А.Даўжэнкі, «Чазенію» У.Караткевіча, «Вандроўнае шчасце: Рыбацкая паэма» К.Кірэенкі і інш. Асобая разнавіднасць паэмы — творы, напісанныя версэтам, т. зв. *паэмы ў прозе* (дакладней – *празаічныя паэмы*; (“Гаспадар з цемры” А.Бертрана, “Маленькія паэмы ў прозе” Ш.Бадлера і інш.).Кнігу своеасаблівых празаічных паэм «Ахвярны двор» (1991) выдаў Я.Сіпакоў.

Байка.

Байка — невялікі, звычайна вершаваны, алегарьгчны твор павучальна-гумарыстычнага ці сатырычнага характару. Жыццё чалавека адлюстроўвае ў вобразах жывёл, раслін, рэчаў або зводзіць да ўмоўных адносін. Іншасказальнасць байкі заўсёды шматзначная. Гэтым яна, дарэчы, адрозніваецца ад *прытчы*, у якой увасоблена адна нейкая ідэя (гл., напрыклад, «Прытчу пра хлеб» М.Танка). Часам байку адносяць не толькі да ліра-эпасу, а да ліра-эпа-драмы, бо ў ёй, сапраўды, ужываюцца разам не толькі пачаткі лірычны і эпічны, што ўвасабляюцца адпаведна ў выразнай прысутнасці ў ёй лірычнага суб’екта (у *маралі* аўтара ў пачатку ці ў канцы твора, суперажыванні яго з персанажамі) і сюжэтным разгортванні падзей, але і драматычны. Байка нечым нагадвае невялікую драматычную сцэнку, мае часта дыялагічную форму, што пераносіць дзеянне ў цяперашні час, надае яму драматычную напружанасць, дапамагае моўнай самахарактарыстыцы персанажаў. Карыстаецца цяпер звычайна вольным (баечным) вершам, хаця амаль да XVII ст. паслугоўвалася прозай. Генетычна звязана з народным раслінным і жывёльным *эпасам, прытчай і апалогам*.

У гісторыі сусветнай байкі вядомы старажытнагрэчаскі байкапісец Эзоп (VI—V стст. да н. э.), старажытнарымскі Федр (I ст. н.э.). У французскай літаратуры жанр байкі распрацоўваў Лафантэн, у нямецкай – Лесінг, у польскай – І.Красіцкі, у рускай — І.Крылоў, Д.Бедны, С.Міхалкоў, ва ўкраінскай — Г.Скаварада, Я.Грабінка, Л.Глібаў, М.Гадаванец… Першыя беларускія байкі Ф.Багушэвіча («Воўк і авечка», «Свіння і жалуды»), А.Абуховіча («Ваўкалак», «Старшына»), А.Гурыновіча («Казельчык») часта былі прамым або апасродкаваным наследаваннем І.Крылову. Наследаванне асабліва выразна выявілася ў творчасці М.Косіч, якая выдала цэлую кніжку баек («Пералажэнне некаторых баек Крылова на беларускую гаворку», Чарнігаў, 1903). У творчасці Янкі Купалы («Ігнат і п'яўкі», «Мікіта і валы», «Асёл і яго цень» і інш.), Якуба Коласа («Пастух і авечкі», «Пан і рэчка», «Конь і сабака» і інш.), М.Багдановіча («Варона і чыж») і некаторых іншых

беларускіх пісьменнікаў байка яшчэ да рэвалюцыі наблізілася да сацыяльных і нацыянальных патрэб народа, выразна акрэслілася ў жанравых adносінах. На новую вышыню беларускую байку ўзняў Кандрат Крапіва, творам якога характэрна высокае грамадзянскае гучанне і мастацкая дасканаласць («Сава, Асёл ды Сонца», «Жаба ў каляіне», «Дыпламаваны баран», «Махальнік Іваноў» і інш.). З беларускіх байкапісцаў пасляваеннага часу вылучаюцца У.Корбан, Э.Валасевіч, М.Скрыпка. Узоры беларускай байкі ўвайшлі ў анталогію «Беларуская байка» (1986).

Балада.

Балада (праванс. balada, ад ballar — танцаваць) — драматычна напружаны, сюжэтны ліра-эпічны верш казачна-фантастычнага, легендарна-гістарычнага ці гераічнага зместу. Існуюць два віды балад — народныя і літаратурныя. Народныя балады — больш раннія па часе ўзнікнення. У аснове іх — незвычайныя, нярэдка трагічныя падзеі ў асабістым ці сямейным жыцці чалавека, гераічныя моманты ў жыцці грамадства, пэўнага сацыяльнага асяроддзя. У беларускай фалькларыстыцы вылучаюцца наступныя жанравыя разнавіднасці балад: з міфалагічнымі матывамі; казачныя і легендарныя; балады-загадкі; гульнёва-карагодныя; навелістычныя.

Літаратурныя балады ўзніклі на аснове народных яшчэ ў сярэднія вякі. Асаблівае пашырэнне набыла героіка-фантастычная балада ў паэзіі сентыменталістаў і рамантыкаў (Бёрнс, Колрыдж — у Шатландыі і Англіі, Гётэ, Шылер, Гейнэ — у Германіі, Гюго — у Францыі, В.Жукоўскі, А.Пушкін, М.Лермантаў — у Расіі, П.Гулак-Артэмоўскі, Л.Баравікоўскі — на Украіне і інш.). На матэрыяле беларускага фальклору цыкл цудоўных балад напісаў геніяльны паэт, ураджэнец Беларусі А.Міцкевіч — «Свіцязянка», «Рыбка», «Пані Твардоўская», «Тры Будрысы» і інш. Ад фальклору ішлі А.Рыпінскі і Ф.Багушэвіч, якія ў XIX ст. паклалі пачатак літаратурнай балады на беларускай мове. У баладах Янкі Купалы («Забытая карчма», «Страшны вір»), Якуба Коласа («Няшчасная маці», «На адзіноце»), Алеся Гаруна («Варажба»), Змітрака Бядулі («У калядную ноч», «Балада») таксама звычайна выкарыстоўваліся фальклорныя сюжэты. Беларуская балада адлюстроўвае рэальнае жыццё чалавека, яна стала важным сродкам паказу яго гераічных учынкаў («Астрожнік» П.Труса, «Машыніст» Алеся Дудара і інш.). Асаблівага росквіту дасягнула балада ў час Вялікай Айчынай вайны ў творчасці А. Куляшова («Балада аб чатырох заложніках», «Маці», «Камсамольскі білет»). Вядомыя балады Максіма Танка («Балада пра партызана Дубягу», «Антон Нябаба»), А.Вялюгіна («Балада аб уральскім танку»), Н.Гілевіча («Балада

пра чырвоны каснічок»), А.Лойкі («Балада пра беленькія чаравічкі») і інш. Зараз плённа развіваюцца розныя жанравыя разнавіднасці балады. Кнігі арыгінальных гістарычных напісалі напісалі Я.Сіпакоў («Веча славянскіх балад»), В.Шніп (“Балада камянёў”). А.Лойка выдаў кнігу «Балады вайны і міру», В.Вітка — «Мінскія балады». Існуюць сказавыя балады («Кастусь Каліноўскі» П.Броўкі), балады песеннага тыпу («Надзя-Надзейка» П.Броўкі), партрэтныя («Герой» П.Панчанкі), псіхалагічныя («Юнак быў з-пад Слоніма родам» А.Лойкі) і інш. Значная колькасць беларускіх народных і літаратурных балад увайшла адпаведна ў выданні «Балады» (кн. 1—2; 1977—1978) і «Беларуская балада» (1978).

Пытанні для самаправеркі:

1. Што дазваляе нам гаварыць пра ліра-эпас як пра міжродавае ўтварэнне? Пералічыце віды ліра-эпасу.
2. Што найбольш характэрна для лірычнай прозы, версэта і мемуарнай літаратуры?
3. Чаму вершаваныя раманы, аповесці і апавяданні мы адносім да ліра-эпасу?
4. Дайце характарыстыку паэме як аднаму з важнейшых відаў ліра-эпасу.
5. Чаму байку можна назваць не толькі відам ліра-эпасу, а ліра-эпа-драмы?
6. Раскрыйце сутнасць балады як віду ліра-эпасу.

3.3. ЛІТАРАТУРНЫ ТВОР ЯК МАСТАЦКАЕ ЦЭЛАЕ. ЗМЕСТ І ФОРМА

3.3.1. Паняцце пра літаратурны твор

Літаратурна-мастацкі твор – гэта твор мастацтва ў вузкім значэнні слова, вынік немеханічнай, адухоўленай дзейнасці аўтара. Як і ўсё мастацтва ў цэлым, мастацкі твор з’яўляецца выражэннем пэўнага эмацыянальна-мысленчага зместу, нейкага ідэйна-эмацыянальнага комплексу ў вобразнай, эстэтычна значнай форме. Карыстаючыся тэрміналогіяй М. М. Бахціна, можна сказаць, што мастацкі твор – гэта выказанае пісьменнікам “слова пра свет”, рэакцыя па-мастацку адоранай асобы на навакольную рэчаіснасць.

У сучасным літаратуразнаўстве існуе шэраг навуковых работ, якія закранаюць пытанні разумення спецыфікі літаратурна-мастацкага твора. Гаворачы аб адным і тым жа аб’екце свайго разгляду, даследчыкі, тым не менш, бачылі самае істотнае ў літаратурным творы па-рознаму.

Сістэматызаваўшы названыя меркаванні, можна атрымаць цэласную карціну разумення з'явы.

I. Расійскі даследчык А. Б. Есін разглядае літаратурна-мастацкі твор з боку тэорыі перайманне – як з'яву мастацтва. Так, у адпаведнасці з тэорыяй перайманне, мысленне чалавека ўяўляе сабой перайманне рэчаіснасці, аб'ектыўнага свету. Гэта, як лічыць даследчык, у поўнай меры адносіцца і да мастацкага мыслення. Літаратурны твор, як і ўсё мастацтва, ёсць прыватны выпадак суб'ектыўнага перайманне аб'ектыўнай рэчаіснасці. Аднак перайманне, асабліва на вышэйшай ступені яго развіцця, якім з'яўляецца чалавечае мысленне, ні ў якім разе нельга разумець як перайманне механічнае, люстранае, як капіраванне рэчаіснасці "адзін да аднаго". Складаны, непрамы характар перайманне ў большай ступені праяўляецца ў мысленні мастацкім, дзе так важны суб'ектыўны момант, унікальная асоба творцы, яго арыгінальнае бачанне свету і спосаб мыслення аб ім. Мастацкі твор, такім чынам, ёсць перайманне актыўнае, асобаснае – такое, пры якім адбываецца не толькі ўзнаўленне рэальнасці, але і яе творчае пераўтварэнне. Акрамя таго, пісьменнік ніколі не ўзнаўляе рэчаіснасць дзеля самога твора: ужо сам адбор прадмета перайманне, сам імпульс да творчага ўзнаўлення рэальнасці нараджаецца з асобаснага, неабыякавага погляду пісьменніка на свет.

Мастацкі твор – асноўны аб'ект літаратуразнаўчага вывучэння, свайго роду драбнейшая адзінка літаратуры. Больш буйныя ўтварэнні ў літаратурным працэсе – напрамкі, плыні, мастацкія сістэмы – будуюцца з асобных твораў, уяўляюць сабой аб'яднанне частак. Літаратурны ж твор валодае цэласнасцю і ўнутранай завершанасцю, гэта самадастатковая адзінка літаратурнага развіцця, якая здольная да самастойнага жыцця. Літаратурны твор як цэлае валодае закончаным ідэйным і эстэтычным сэнсам, у адрозненне ад сваіх складнікаў – тэмы, ідэі, сюжэта, маўлення і інш., якія атрымліваюць сэнс і ўвогуле могуць існаваць толькі ў структуры цэлага.

II. Беларускі літаратуразнаўца прафесар В. П. Рагойша прапануе разглядаць літаратурны твор як вынік творчага працэсу. Літаратурны твор – завершаны па форме празаічны або вершаваны тэкст, які адпавядае існуючым ў пэўным часе і асяроддзі законам мастацкасці. Ён узнікае ў выніку мэтанакіраванай працы пісьменніка па вывучэнні і адборы жыццёвага матэрыялу, крапатлівых пошукаў адэкватных сродкаў яго моўнага ўвасаблення (творчая гісторыя), з'яўляецца вынікам інтэнсіўных псіхаэмацыянальных і разумовых высілкаў аўтара (творчы працэс). У літаратурным творы рэалізуецца канцэпцыя чалавека і жыцця

ўвогуле, што абумоўліваецца светапоглядам пісьменніка. Праца над літаратурным творам звычайна пачынаецца з узнікнення творчай задумы – першаснага ўяўлення пра сутнасць будучага твора. Творчая задума прадвызначаецца пафасам творчасці – галоўнай думкай-страсцю, якой натхняецца пісьменнік і якая акрэслівае характар усіх яго ідэйна-мастацкіх пошукаў. Увасабляецца творчая задума ў канкрэтных жыццёвых з'явах і падзеях, што вобразна паказвае мастак слова (тэма, тэматыка), у праблемах, якія ён уздымае, у пэўных ідэях – асноўных думках, што сцвярджаюцца ўсім моўна-вобразным ладам твора. Нярэдка ў літаратурным творы вылучаецца матыў (франц. *motif*, ад лац. *moveo* – рухаю) – устойлівы ідэйна-тэматычны ці вобразна-эмацыянальны кампанент, прадвызначаны колам жыццёвых з'яў, на якія асабліва чуйна рэагуе пісьменнік. Часам адны і тыя ж матывы праходзяць праз шэраг літаратурных твораў і нават праз усю творчасць пісьменніка, утвараючы лейтматыў (ад ням. *leitmotiv* – вядучы матыў). Тэрмін "матыў" найбольш часта ўжываецца ў дачыненні да паэзіі з яе цягай да сімвалізацыі (бурлівае мора ў Цёткі, босыя на пажарышчы ў М. Чарота, вобраз Незнаёмкі ў А. Блока).

Як правіла, літаратурны твор падпісваецца сапраўдным прозвішчам пісьменніка, радзей – яго псеўданімам, вымышленым прозвішчам (Янка Купала, Вера Вярба, Казьма Пруткоў і інш.) Лепшыя літаратурныя творы, з'яўляючыся найменшай адзінкай літаратурнага працэсу, займаюць прыкметнае месца ў гісторыі нацыянальнай і сусветнай літаратуры ("Гарганцюа і Пантагруэль" Франсуа Рабле, "Дэкамерон" Джавані Бакачыо, "Рамэо і Джульета" і іншыя п'есы Уільяма Шэкспіра, "Іосіф і яго браты" Томаса Мана, "Вайна і мір" Льва Талстога, "Новая зямля" Якуба Коласа, "Амерыканская трагедыя" Тэадора Драйзера і многія іншыя выдатныя творы).

III. Іншы, семіятычны падыход да разумення літаратурнага твора прапануе расійская даследчыца Л. В. Чарнец. Так, на яе думку, літаратурны твор уяўляе сабой выказванне, зафіксаванае як паслядоўнасць моўных знакаў, ці тэкст (лац. *textus* – тканіна, спляценне). Словы "тэкст" і "твор" не сінанімічныя: тэкст – матэрыяльны носьбіт вобразаў, ён становіцца творам, калі яго чытаюць. У святле дыялагічнай канцэпцыі мастацтва, развітай перш за ўсё ў працах М. М. Бахціна, неабходна "ўключэнне слухача (чытача, сузіральніка) у сістэму (структуру) твора". Чытач як адрасат – нябачны ўдзельнік творчасці пісьменніка. Як інтэпрэтатар створанага ён каштоўны сваёй нятоеснасцю Аўтару.

Твор ўяўляе сабой мастацкае цэлае, а значыць, мае свае межы. Па-першае, тэкст адчыняе чытачу вобразны свет, умоўную, эстэтычную рэальнасць. Гэтая карціна жыцця – асаблівая ў кожным творы. Яна “зроблена” аўтарам, але ілюзія сапраўднасці можа быць вельмі моцнай.

Па-другое, у самім тэксце ёсць рама, ці рамачны тэкст, які па-рознаму афармляецца ў залежнасці ад літаратурнага роду, жанру, нацыянальнай традыцыі і інш. У фарміраванні ўстаноўкі ўспрымання чытача складана пераацаніць ролю загалоўка (загаловачнага комплексу). Напрыклад, сем слоў, якія ўваходзяць у загаловак аднаго з ранніх твораў М. Дастаеўскага: Белыя ночы. Сентыментальны раман (“З успамінаў летуценніка”) – “гэта быццам бы 7 ключыкаў да яго мастацкай таямніцы” (Ю. Ман, “Боль пра чалавека”). Назва і жанравы падзагаловак рыхтуюць чытача да ўваходжання ў свет твора, да сустрэчы з адзінокім героем, які кампенсуе беднасць жыццёвых уражанняў багатым уяўленнем, фантазіяй.

З пункту гледжання чытача, у назву ўваходзіць таксама імя (псеўданім) пісьменніка, якое, “па меры накаплення ім вядомасці, пераўтвараецца з уласнага ў агульны, тым самым удзльнічаючы ў … называнні кнігі…” (С. Кржыжаноўскі, “Паэтыка загалоўкаў”). Напрыклад, адну і тую ж назву – “Каўказскі палонны” – маюць творы А. Пушкіна, М. Лермантава і Л. Талстога.

Абазначэнне жанру ў падзагалоўку ўказвае на літаратурную традыцыю, тым самым фарміруючы чытацкі “гарызонт чакання”. Словы “камедыя”, “ідылія”, “авантурны” раман і г. д. узбуджаюць у падрыхтаваным чытачы комплекс літаратурных асацыяцый.

Прачытаўшы загаловак (назву), “уваходзім” у твор, у яго асноўны тэкст. І тут выяўляюцца шматбаковыя сувязі дадзенага сачынення з іншымі. На аснове тых або іншых тыпалагічных уласцівасцей твор адносіцца да пэўнага роду, віду, жанру, жанравай разнавіднасці, да вершаў ці да прозы. Аднак, пры шматлікасці тыпаў твора, у іх ёсць і агульныя рысы, звязаныя як з эстэтычнай прыродай мастацтва, так і са спецыфікай яе віду – мастацкай літаратуры. У любым творы мастацтва заключаны агульны, глыбінны сэнс, які спараджае суперажыванне і суразважанне чытача, здольнага, як і пісьменнік, “чужое адчуць сваім”. Чытанне суправаджае тлумачэнне твора, вывядзенне нейкай ідэі. Гэта ідэя таму і загадкавая, праблематычная, што ў самім творы неаддзялімая ад вобраза, вобразнага свету. Паказаць агульнае ў індывідуальным – задача эстэтычнага аналізу. Складанасці эстэтычнага аналізу звязаны з асаблівасцямі матэрыялу мастацкай літаратуры – славеснага ладу, маўлення. Выкарыстаныя асобна, словы абазначаюць агульныя

ўласцівасці прадметаў і з'яў. Аднак слова "жыве" не ў слоўніку. Адно з ключавых паняццяў у літаратуразнаўстве і стылістыцы – кантэкст. Працягласць кантэксту, дастатковага для разумення слова, можа быць рознай. Напрыклад, у вершы С. Ясеніна "Не жалею, не зову, не плачу…" шмат кантэкстаў-словазлучэнняў, якія ўяўляюць сабой метафары: «страна березового ситца», «пламень уст», «буйство глаз», «половодье чувств»; тут словы "ситец", "пламень", "буйство", "половодье" страчваюць прамое лексічнае значэнне. Пачатковы радок верша патрабуе для свайго разумення больш шырокага кантэксту: ім з'яўляецца ўвесь верш, які перадае горыч развітання лірычнага героя з маладосцю. Вастрыню і сілу элегічнага пачуцця падкрэсліваюць і кантэкстуальныя сінонімы ("Не жалею, не зову, не плачу…" – гэта градацыя: пачуццё, якое перапаўняе героя, не можа выліцца ў адным слове); і скразны паралелізм паміж маладосцю чалавека і квітненнем прыроды (у яго стварэнні ўдзельнічаюць метафары і параўнанні: "Все пройдет, как с белых яблонь дым…", "Все мы, все мы в этом мире тленны, / Тихо льется с кленов листьев медь…"); і нятоесны паўтор, варыяцыі на адну тэму ў кожнай з пяці строф. За багаццем і ў той жа час роднасцю зрокавых, слыхавых вобразаў-уяўленняў, якія назіраюцца ў свеце прыроды, паўстае вобраз чалавека, адзінства яго перажывання.

3.3.2. Мастацкая рэальнасць і мастацкая умоўнасць

Спецыфіка пераймання і адлюстравання ў мастацтве і асабліва ў літаратуры такая, што ў мастацкім творы перад намі з'яўляецца быццам бы само жыццё, нейкая рэальнасць. Ілюзія рэальнасці – унікальная ўласцівасць менавіта мастацкіх твораў, якая не ўласціва больш ні адной форме грамадскай сядомасці. Для вызначэння гэтай уласцівасці ў навуцы выкарыстоўваюцца тэрміны "мастацкі свет", "мастацкая рэальнасць". Прынцыпова важна зразумець, у якіх адносінах знаходзяцца жыццёвая (першасная) рэальнасць і рэальнасць мастацкая (другасная).

Першае, што звяртае на сябе ўвагу пры параўнанні дзвюх рэальнасцей – першаснай і мастацкай, – гэта умоўнасць апошняй. Мастацкая рэальнасць створана (у адрозненне ад нерукатворнай рэальнасці), і створана дзеля нечага, дзеля нейкай пэўнай мэты. Гэта таксама адрознівае яе ад рэальнасці жыццёвай, якая не мае мэты па-за сабой, чыё існаванне абсалютнае, безумоўнае і не мае патрэбы ў тлумачэннях ці апраўданнях.

У параўнанні з жыццём як такім мастацкі твор уяўляе сабой умоўнасць таму, што яго свет – свет вымышлены. Нават пры самым цвёрдым апірышчы на фактычны матэрыял захоўваецца вялікая творчая

роля выдумкі, што з’яўляецца істотнай рысай мастацкай творчасці. Нават калі ўявіць сабе немагчымае, што мастацкі твор будуецца выключна на апісаннях сапраўднага і рэальна здзейсненага, то і тут мастацкі домысел, які разумеецца шырока, як творчая апрацоўка рэчаіснасці, не страціць сваёй ролі. Ён праявіцца ў адборы адлюстраваных ў творы з’яў, ва ўстанаўленні паміж імі заканамерных сувязей, у прыданні жыццёваму матэрыялу мастацкай мэтазгоднасці.

Жыццёвая рэальнасць даецца чалавеку непасрэдна і не патрабуе для свайго ўспрыняцця ніякіх асаблівых умоў. Мастацкая рэальнасць успрымаецца праз прызму духоўнага вопыту чалавека. З дзіцячых гадоў мы паступова вучымся адрозніваць літаратуру і жыццё, прымаць “правілы гульні”, якія існуюць у літаратуры, прымаем сістэму умоўнасцей, уласцівых ёй. Праілюстраваць гэта можна простым прыкладам: слухаючы казкі, дзіця вельмі хутка згаджаецца з тым, што ў іх размаўляюць жывёлы і нават неадушаўлёныя прадметы, хаця ў рэальным жыцці ён з такім не сутыкаецца. Яшчэ большую сістэму умоўнасцей трэба прыняць, каб успрымаць “вялікую літаратуру”. Усё гэта прынцыпова адрознівае мастацкую рэальнасць ад жыццёвай.

Навошта неабходна так падрабязна спыняцца на ўмоўнасці мастацкай рэальнасці і нятоеснасці яе рэальнасці жыццёвай? Справа ў тым, што гэтая нятоеснасць не перашкаджае ствараць ілюзію рэальнасці ў творы, што часам прыводзіць да найбольш распаўсюджаных памылак у аналітычнай працы – да так званага “наіўна-рэалістычнага чытання”. Гэта памылка заснавана на атаясамліванні жыццёвай і мастацкай раэльнасці. Самая звычайная яе праява – успрыняцце персанажаў эпічных і драматычных твораў, лірычнага героя ў лірыцы як рэальна існуючых асоб. Персанажы надзяляюцца самастойным быццём, ад іх патрабуюць асабістай адказнасці за свае ўчынкі, дадумваюць абставіны іх жыцця і інш. Да памылак такой метадалогіі адносяцца даволі папулярныя ў 20-я гг. XX ст. у СССР “суды” над літаратурнымі персанажамі – судзілі Дон-Кіхота за тое, што ён змагаецца з ветракамі, а не з прыгнятальнікамі народа; судзілі Гамлета за пасіўнасць і бязволле… Зараз гэта можа выклікаць усмешку, але наіўна-рэалістычны падыход заключае ў сабе наступныя небяспекі:

1) ён прыводзіць да страты эстэтычнай спецыфікі: твор ужо немагчыма чытаць як уласна мастацкі, г. зн. бачыць у ім спецыфічна-мастацкую інфармацыю і атрымліваць ад яго своеасаблівае, нічым не замяняльную асалоду;

2) парушаецца цэласнасць мастацкага твора, што збядняе яго. Акцэнтуючы ўвагу на характарах ці на аб’ектыўным прадмеце

адлюстравання, наіўна-рэалістычны падыход забывае пра аўтара, яго сістэму ацэнак і адносінаў, яго пазіцыю, суб’ектыўны бок твора;

3) падыход да героя як да рэальнага чалавека, як да суседа ці знаёмага непазбежна спрошчвае і збядняе сам мастацкі характар.

Асобы, якія намаляваны пісьменнікам у творы, заўсёды па неабходнасці больш значныя, чым рэальна існуючыя людзі, таму што ўвасабляюць у сабе тыповае, уяўляюць некаторае абагульненне, часам грандыёзнае па сваіх маштабах. Прыкладаючы да гэтых стварэнняў маштаб нашай паўсядзённасці, мы не толькі парушаем прынцып гістарызму, але і губляем усякую магчымасць дацягнуцца да ўзроўню героя, таму што здзяйсняем прама супрацьлеглую аперацыю – зводзім яго да свайго ўзроўню. Лёгка лагічна пакрытыкаваць тэорыю Раскольнікава, яшчэ прасцей высмеяць кар’ерызм і недасведчанасць Гарлахвацкага, – куды цяжэй выхаваць у сабе гатоўнасць да маральна-філасофскага пошуку такой напружанасці, якая ўласціва Раскольнікаву, і імкнуцца да самаўдасканалення, чаго быў пазбаўлены Гарлахвацкі. Лёгкасць адносінаў да літаратурных персанажаў, якая часам пераходзіць у фамільярнасць, – зусім не тая ўстаноўка, якая дазваляе засвоіць усю глыбіню мастацкага твора, атрымаць ад яго ўсё, што ён можа даць. Акрамя таго, сама магчымасць судзіць безгалосую асобу, якая не можа вам адказаць, аказвае не самае лепшае ўздзеянне на фарміраванне маральных якасцей.

3.3.3. Катэгорыя аўтара

Мастацкі твор мае свайго стваральніка. Гэта аўтар (ад лац. *au(c)tor* – віноўнік, заснавальнік, творца) – адно з найбольш універсальных ключавых паняццяў сучаснай літаратурнай (шырэй – філалагічнай) навукі. Гэтым паняццем вызначаецца суб’ект любога – часцей за ўсё пісьмова афармленага – выказвання (аўтар філасофскага трактата, навуковай працы, бізнес-плана, літаратурна-крытычнага артыкула, опернага лібрэта, газетнай заметкі, афіцыйнага даклада, школьнага сачынення і да т. п.). У літаратуразнаўстве размова ідзе перш за ўсё пра суб’ект славесна-мастацкага твора.

У айчыннай і замежнай навуцы пра літаратуру гэта слова выкарыстоўваецца ў некалькіх звязаных, але ў той жа час адносна самастойных значэннях. У першую чаргу неабходна правесці мяжу паміж 1) рэальна-біяграфічным аўтарам і 2) аўтарам як катэгорыяй літаратуразнаўчага аналізу (па тэрміналогіі А. Б. Есіна). Аўтар у першым значэнні – пісьменнік, які мае свой жыццёвы лёс, сваю біграфію. Вядомы літаратуразнаўчы жанр навуковай біяграфіі пісьменніка. Выдаюцца

спецыяльныя шматтомныя біяграфічныя і бібліяграфічныя слоўнікі пісьменнікаў. Аўтар можа выступаць і ў ролі крытыка сачыненняў, якія належаць яго пабрацімам па пяру. Як правіла, аўтар – карпатлівы чытач. Глыбіня, грунтоўнасць і шматлікасць індывідуальнай чытацкай памяці аўтара аказвае несумненны ўплыў на яго ўласную творчасць, выяўляючы сябе ў інтэртэкстуальных сувязях, у яўных і прыхаваных цытатах і рэмінісцэнцыях з іншых аўтараў, у паралелях і збліжэннях з іншымі тэкстамі сусветнай і айчыннай славеснасці.

З рознай ступенню ўключанасці аўтар удзельнічае ў літуратурным жыцці свайго часу, уступаючы ў непасрэдныя (сяброўскія, палемічныя і інш.) сувязі з іншымі аўтарамі, з літаратурнымі крытыкамі, з рэдакцыямі часопісаў і газет, радыё і тэлебачання, з кнігавыдаўцамі і кнігагандлярамі. Аўтар часта ўступае ў эпісталярныя і непасрэдныя кантакты з чытачамі і г. д.

Падобнае эстэтычнае светабачанне прыводзіць да стварэння пісьменніцкіх груп, гурткоў, літаратурных салонаў і суполак, іншых аўтарскіх аб’яднанняў (у тым ліку – у самы апошні час – у сетцы Інтэрнет).

У многіх чытачоў значную цікавасць выклікаюць малавядомыя хатнія, любоўныя, сямейна-канфліктныя і іншыя факты біяграфіі пісьменніка. А. Пушкін у лісце П. А. Вяземкаму ў адказ на смутак свайго адрасата па прычыне “страты нататкаў Байрана” заўважыў: “Мы ведаем Байрана дастаткова. Бачылі яго на троне славы, бачылі яго ў пакутах вялікай душы, бачылі ў труне пасярод уваскрасаючай Грэцыі. Табе ахвота бачыць яго на судне. Натоўп жарсна чытае споведзі, нататкі etc., таму што ў подласці сваёй радуецца прыніжэнню высокага, слабасці магутнага. Пры адкрыцці ўсякай мярзоты ён у захапленні. Ён малы, як мы, ён мярзотны, як мы! Хлусіце, падлюгі: ён малы і мярзотны – не так, як вы – іначай!”

Калі аб аўтары як асобе біяграфічнай ніякіх звестак не захавалася ці калі атрыбуцыя тэксту незразумелая, у літаратуразнаўстве звычайна выкарыстоўваецца тэрміналагічнае клішэ “безымянны аўтар”, “невядомы аўтар”, “неўстаноўлены аўтар” і інш. Так, невядомым застаецца аўтар “Слова пра паход Ігаравы”, неўстаноўленыя аўтары слоў многіх папулярных песень і рамансаў XVIII–XX стст.

У фальклоры катэгорыя аўтара пазбаўлена статуса персанальнай адказнасці за паэтычнае выказаванне. Месца аўтара тэксту тут перадаецца ў вусны выканаўца – спевака, сказіцеля, апавядальніка.

У другім значэнні пад аўтарам разумееца носьбіт ідэйнай канцэпцыі твора. Ён звязаны з аўтарам біяграфічным, але нятоесны яму,

таму што ў мастацкім творы ўвасабляецца не ўся паўната асобы аўтара, а толькі яе грані. Больш за тое, аўтар мастацкага твора па ўражанні, якое аказвае на чытача, можа значна адрознівацца ад аўтара рэальнага. Так, яркасць, святочнасць і рамантычны парыў да ідэалу характарызуюць аўтара ў творах А. Грына, тады як сам А. С. Грыневіч (сапраўднае прозішча А. Грына) быў, па сведчанні сучаснікаў, зусім іншы чалавек, хутчэй самотны і змрочны. Вядома, што далёка не ўсе пісьменнікі-гумарысты з'яўляюцца ў жыцці вясёлымі людзьмі. А. Чэхава прыжыццёвая крытыка называла "песімістам", "халоднай крывёю", што зусім не адпавядала характару пісьменніка. Тое ж можна сказаць пра спакойную паважлівасць, зацыкленасць на нейкай праблеме, павучальнасць вядомага айчыннага байкапісца Кандрата Крапівы.

Сутнасць аўтара ў другім значэнні – як аўтара-творцы – вызначаецца ў першую чаргу яго асаблівай пазіцыяй "незнаходжанасці" (па тэрміналогіі М. М. Бахціна) ў адносінах як да фармальна-змястоўнага адзінства славесна-мастацкага твора, так і да той першаснай рэальнасці (прыроднай, сацыяльнай, бытавой, гістарычнай і інш.), адштурхоўваючыся ад якой ці пераймаючы якую аўтар стварае вымышлены ім паэтычны свет. Аўтар-стваральнік выступае ўжо як вытворца ўласных тэкстаў. Ён з'яўляецца галоўнай, усё вызначаючай крыніцай новай эстэтычнай рэальнасці, яе дэміургам (па азначэнні У. Празорава).

З аўтарам-творцам, ці носьбітам ідэйнай канцэпцыі твора, спалучаюцца ўяўленні пра творчы працэс нараджэння тэксту твора, з'яўлення твора на свет. Яму належыць задума сачынення (незалежна ад таго, дзе ён яе вынайшаў), ён праходзіць праз усе этапы яе ажыццяўлення да стварэння завершанага тэксту. Аўтар, стварыўшы тэкст, губляе над ім уладу, ён ужо не можа ўплываць на лёс свайго твора, на яго рэальнае жыццё ў свеце, які твор будзе чытаць, на бясконца шматлікія інтэрпрэтацыйныя версіі, на ўзнаўленне мастацкага тэксту чытачамі, крытыкамі, даследчыкамі і інш. Аднак пастаянныя паўсюдныя крокі яго творчай асобы захоўвае твор як мастацкі свет, ім скампанаваны, ім арганізаваны, як нейкая паэтычная структура ў яе канкрэтна-пачуццёвай доказнасці, у яе асаблівым фонаграфічным, славесна-вобразным, сюжэтна-кампазіцыйным здзясненні. Ужо ў працэсе творчасці, па меры нараджэння тэксту, самым разнастайным чынам ва ўнутранай стуруктуры твора, у яго тэкставай тканцы пачынаюць уладарна і дакладна выяўляць сябе аўтарскія інтанацыі, праяўляюцца аўтарскія лікі, праступаць аўтарская пазіцыя. Суб'ектыўная аўтарская

роля, аўтарская задума, аўтарская канцэпцыя (ідэя, воля) знаходзяцца ў кожнай "клетцы" аповеду і ў мастацкім цэлым тэксту.

З аўтарам як біяграфічгныай асобай і з аўтарам як носьбітам канцэпцыі твора не трэба блытаць 3) аўтара ва ўнутрытэкставым увасабленні, імпліцытнага аўтара (яго больш-менш бачныя праявы ў самой структуры славесна-мастацкага тэксту, разнавіднасці яго ўнутрытэкставага быцця (па тэрміналогіі У. Празорава). Сярод формаў прысутнасці аўтара ў тэксце расійскі літаратуразнаўца У. Празораў вылучае наступныя.

1. Аўтарская суб'ектыўнасць яскрава праяўляецца *ў рамачных кампанентах тэксту: назве, эпіграфе, пачатку і заканчэнні тэксту*. У некаторых творах ёсць таксама *прысвячэнні, аўтарскія заўвагі, прадмовы, пасляслоўі, эпілогі*, якія ў сукупнасці ўтвараюць метатэкст (ад грэч. *meta* – пасля, за), ці тэкст, які надбудоўваецца над дадзеным тэкстам і задача якога – тлумачэнне, інтэрпрэтацыя асноўнага тэксту і складанне з асноўным тэкстам аднаго цэлага. Да гэтага кола можна аднесці *выкарыстанне псеўданімаў* з выразным лексічным значэннем (Саша Чорны, Кузьма Чорны, Кандрат Крапіва, Леся Украінка), што з'яўляецца распаўсюджаным спосабам стварэння вобраза аўтара.

2. Формы жывой прысутнасці аўтара ў тэксце залежаць *ад родавай прыналежнасці твора, ад яго жанру*. Так, найбольш непасрэдна аўтар заяўляе пра сябе ў лірыцы, дзе выказванне належыць лірычнаму суб'екту, выражаны яго перажыванні, адносіны да "невыражальнага" (В. Жукоўскі), да знешняга свету і свету сваёй душы ў бясконцасці іх пераходаў адно ў другое. Калі цыкл лірычных твораў, лірычная паэма ці ўвесь збор лірычных твораў даюць уяўленне аб асобе паэта, аб устойлівым індывідуальным аўтарскім обліку, аб аўтарскім жыццёвым і паэтычным лёсе, то ў дачыненні да такіх тэкставых феноменаў ў сучаснай літаратуразнаўчай навуцы звычайна выкарыстоўваеца паняцце *лірычны герой*, якое падкрэслівае нятоеснаць аўтара і лірычнага суб'екта. Асаблівая, гульнявая разнавіднасць аўтарскай праявы ў лірыцы – акраверш, вядомая са старажытных часоў вершаваная структура, пачатковыя літары якой складаюць імя аўтара ці адрасата.

Аўтарскія інтанацыі яскрава бачны *ў аўтарскіх адступленнях* (часцей за ўсё – лірычных, гісторыка-філасофскіх, публіцыстычных, літаратурна-крытычных), якія арганічна ўпісваюцца ў структуру ліра-эпічных і эпічных твораў. Яны ўзбагачаюць эмацыянальна-экспрэсіўныя межы аповеду, пашыраюць сферу ідэальнага, заўважна ўдакладняюць аўтарскія інтэнцыі і адначасова чытацкую накіраванасць твора ("Паломніцтва Чайльд-Гарольда" Дж. Байрана, "Яўген Анегеній" А.

Пушкіна, “Мёртвыя душы” М. Гогаля, “Новая зямля” Якуба Коласа, “Стэпавы воўк” Г. Гессэ).

У драме аўтар у большай ступені аказваецца ў цені сваіх герояў, аднак і тут яго прысутнасць бачная ў назве, эпіграфе, указаннях (напрыклад, у “Тарцюфе” Ж.-Б. Мальера – “Прадмова” і прашэнне-пасланне каралю з нагоды камедыі; у “Рэвізоры” М. Гогаля – “Характары і касцюмы. Заўвагі для паноў актораў”), у сістэме рэмарак, у рэпліках “убок”, якія належаць персанажу і аўтару – адначасова. Аўтарскі намер заяўляе пра сябе ў агульнай канцэпцыі і сюжэце драмы, у размеркаванні дзейных асоб, у прыродзе канфліктнага напружання і да т. п.

Разнастайныя формы прысутнасці аўтара ў эпасе. Жанры *аўтабіяграфічнай аповесці і аўтабіграфічнага рамана* выяўляюць аўтара да вядомай ступені непасрэдна (у “Споведзі” Ж.-Ж. Русо, “Паэзіі і праўдзе” І.-В. Гётэ, у “Леце Гасподнім” І. Шмялёва і інш.). Значна часцей аўтар выступае як апавядач, які вядзе аповед ад трэцяй асобы. Гэта самая распаўсюджаная, “безасабовая”, ананімная форма аповеду. Суб’ект выказвання тут не выяўлены. Аўтар быццам бы цалкам раствораны ў сваім аповедзе. З часоў Гамэра вядома фігура ўсюдыіснага аўтара, які ўсё ведае пра сваіх герояў, падзеі і абставіны іх жыцця, свабодна пераходзіць з адной часавай плыні ў другую, з аднаго месца ў другое. Пры гэтым ствараецца эфект поўнай, несумненнай мастацкай аб’ектыўнасці (раманы І. Ганчарова, Г. Флабера, Дж. Галсуорсі, Г. Джэймса, Э. Хемінгуэя, Кузьмы Чорнага і інш.). У літаратуры Новага часу такі спосаб аповеду, найбольш умоўны (усёведанне апаведача не матывуецца), звычайна спалучаецца з субектнымі формамі, з увядзеннем апавядальнікаў (наратараў), з перадачай у маўленні, якое фармальна належыць аўтару, пункту гледжання таго ці іншага героя (так, у “Вайне і міры” Л. Талстога Барадзінскую бітву чытач бачыць “вачамі” Андрэя Балконскага, П’ера Бязухава).

У эпічных жанрах сістэма аповедных інстанцый можа быць вельмі складанай, шматступенчатай, і формы ўвядзення “чужога маўлення” адрозніваюцца вялікай разнастайнасцю. Аўтар перадавярае свае сюжэты створану ім, падстаўному Апаведачу (удзельніку ці сведку падзей, хранікёру, аўтару дзённікавых матэрыялаў, карэспандэнту галоўнага героя, адрасату яго лістоў, нататкаў, рэдактару і інш.) ці апаведачам, якія могуць быць, такім чынам, удзельнікамі гісторыі, пра якую яны самі апавядаюць.

Апавядач можа паслядоўна весці аповед ад першай асобы (*Ech-Erzählung – Я ці Мы*). У залежнасці ад яго блізкасці/аддаленасці да аўтарскай канцэпцыі, выкарыстання таго ці іншага славесна-вобразнага

раду некаторыя даследчыкі вылучаюць асабовага (ці першаасабовага) апаведача (“Капітанская дачка” А. Пушкіна, “Мадам Бавары” Г. Флабэра) і ўласна персаніфікаванага (ролевага) апаведача, з яго зарактэрным, узорным, часам мудрагелістым сказам (“Вечары на хутары ля Дзіканькі” М. Гогаля, многія творы М. Ляскова, М. Зошчанкі, М. Гарэцкага).

Такім чынам, у эпічных творах аўтарскі пачатак праступае па-рознаму: гэта аўтарскі пункт гледжання на ствараемую рэальнасць, каментарый па ходу сюжэта, прамая, ускосная або няўласна-прамая характарыстыка персанажаў, апісанне прыроднага і рэчыўанага свету і да т. п.

3. У некаторых творах славеснаці ствараецца *вобраз аўтара*. Гэта асаблівая эстэтычная катэгорыя, яка ўзнікае тады, калі ўнутры твора з’яўляецца вобраз яго творцы. Гэта можа быць *вобраз “самога ябе”* (“Яўгеній Анегін” А. Пушкіна, “Што рабіць” М. Чарнышэўскага), ці *вобраз вымышленага, фіктыўнага аўтара* (Казьма Пруткоў, Іван Пятровіч Белкін у А. Пушкіна). У вобразе аўтара з вялікай яскравасцю праяўляецца мастацкая умоўнасць, нятоенасць літаратуры і жыцця. Так, у “Яўгеніі Анегіне” аўтар можа размаўляць са створаным ім персанажам – сітуацыя, немагчымая ў рэальным жыцці. Вобраз аўтара ўзнікае ў літаратуры даволі рэдка, ён з’яўляецца спецыфічным мастацкім прыёмам, а таму патрабуе абавязковага аналізу, таму што выяўляе мастацкую своеасаблівасць дадзенага твора.

Такім чынам, пры разглядзе катэгорыі аўтара ў літаратуразнаўчым аналізе мы абстрагіруемся ад біяграфіі аўтара, яго публіцыстычных і іншых выказванняў і разглядаем асобу аўтара настолькі, наколькі яна праявілася ў дадзеным канкрэтным творы, аналізуем яго канцэпцыю свету, светабачанне. Неабходна таксама памятаць, што аўтара нельга змешваць з апаведачом эпічнага твора і лірычным героем у лірыцы, таму што гэтыя катэгорыі з’яўляюцца вымышленымі, як і ўсе астатнія вобразы твора.

3.3.4. Змест і форма як кампаненты структуры мастацкага твора

Нават на першы погляд бачна, што мастацкі твор складаецца з некаторых бакоў, элементаў, аспектаў і інш. Іншымі словамі, ён мае складаны ўнутраны лад. Пры гэтым асобныя часткі твора звязаны і аб’яднаны дзін з адным настолькі цесна, што гэта дае абставіны метафарычна атаясамліваць мастацкі твор з жывым арганізмам. Лад твора характарызуецца, такім чынам, не толькі складанасцю, але і ўпарадкаванасцю. Мастацкі твор – складанаарганізаванае цэлае. З

разумення гэтага відавочнага факта вынікае неабходнасць пазнаць яго структуру, вылучыць асобныя яго складнікі і ўсвядоміць сувязі паміж імі.

А. Есін разглядае дзве асноўныя тэндэнцыі ва ўстанаўленні структуры твора, якія назіраюцца ў сучасным літаратуразнаўстве. Першая зыходзіць з вылучэння ў творы шэрагу слаёў, ці ўзроўняў, падобна на тое, як у лінгвістыцы ў асобным выказванні можна вылучыць узровень фанетычны, марфалагічны, лексічны, сінтаксічны. Пры гэтым розныя даследчыкі неаднолькава ўяўляюць сабе як сам набор узроўняў, так і характар іх суадносінаў. Так, М. Бахцін бачыць у творы ў першую чаргу два ўзроўні – “фабулу” і “сюжэт”, узноўлены вет і свет самога ўзнаўлення, дзейнасць аўтара і дзейнасць героя. М. Гіршман прапануе больш складаную, у асноўным трохузроўневую, структуру: рытм, сюжэт, герой. Акрамя таго, “па вертыкалі” гэтыя ўзроўні пранізвае суб’ектна-аб’ектная арганізацыя твора, што стварае не лінейную структуру, а, хутчэй, сетку, якая накладваецца на мастацкі твор.

Агульным недахопам гэтых канцэпцый можна лічыць суб’ектыўнасць і адвольнасць вылучэння ўзроўняў. Акрамя таго, нікім яшчэ не зроблена спроба абгрунтаваць падзел на ўзроўні нейкімі агульнымі прынцыпамі. Другі недахоп заключаецца ў тым, што ніякі падзел на ўзроўні не ахоплівае ўсяго багацця элементаў твора. Нарэшце, узроўні павінны разумецца як раўнапраўныя – інакш губляе сэнс сам прынцып структуравання, – а гэта пазбаўляе ўяўлення пра некаторае ядро мастацкага твора, якое звязвае элементы твора ў сапраўдную цэласнасць. Сувязі паміж элементамі аказваюцца слабейшымі, чым гэта ёсць на самой справе.

Іншы падыход да структуры мастацкага твора ў якасці першаснага падзелу выкарыстоўвае такія агульныя катэгорыі, як змест і форма. У найбольш закончаным і аргументаваным выглядзе гэты падыход прадстаўлены ў працах Г. Паспелава і яго паслядоўнікаў. Гэта метадалагічная тэндэнцыя мае значна менш мінусаў, чым разгледжаныя вышэй, яна значна больш адпавядае рэальнай структуры твора і значна абгрунтавана з боку філасофіі і метадалогіі.

Выкарыстанне ў дачыненні да літаратурнага твора паняційнай пары *змест / форма* выклікала і выклікае спрэчкі; асабліва гарачымі яны былі ў першай трэці XX ст., калі ў літаратуразнаўстве дасягае апагея і фармалізм, і яго крытыка.

Калі ў творы не заключана нейкае абагульненне, ён не выклікае роздуму ці суперажывання чытача. Гэты агульны сэнс можна ўмоўна лічыць зместам (ідэяй, ідэйным зместам). Непасрэдна ўспрымаецца

форма. У ёй традыцыйна адрозніваюць тры бакі: 1) прадметы (у шырокім сэнсе слова), аб якіх ідзе гаворка; 2) словы, якія іх абазначаюць, ці само маўленне; 3) размяшчэнне прадметаў і слоў адносна адзін аднаго, ці кампазіцыя. Дадзеная схема, якая ўзыходзіць да антычных "рыторыкаў" (дзе перад аратарам ставіліся гэтыя тры задачы), пранікае паступова і ў лацінскія тэрміны: *inventio* (вынаходніцтва, знаходжанне), *elocutio* (славеснае ўпрыгажэнне, выкладанне, выражэнне), *dispositio* (размяшчэнне, кампазіцыя). Аналагічны падзел заўважыла руская даследчыца Л. Чарнец у раздзелах працы М. Ламаносава "Кароткае кіраўніцтва да красамоўства" – "Аб вынаходніцтве", "Аб упрыгажэнні", "Аб размяшчэнні", дзе аўтар прыводзіць шмат прыкладаў з мастацкай літаратуры (з од уласнага сачынення, з "Энеіды" Вергілія, "Метамарфоз" Авідзія, "Лузіяд" Л. Камоэнса).

У філасофскі і літаратуразнаўчы ўжытак катэгорыі "зместу" і "формы" былі ўведзены толькі ў XIX ст. Дагэтуль твор заўсёды разглядаўся ў яго цэласнасці, што было апраўдана: у мастацкім творы форма арганічна звязана са зместам, і падзяліць гэтыя два складнікі можна толькі абстрактна. Нямецкія філосафы XIX ст., перш за ўсё Гегель у сваёй "Эстэтыцы", даволі дэталёва даследавалі сутнасць гэтых дзвюх катэгорый. Дастаткова ўказаць на тыя раздзелы "Этэтыкі", дзе Гегель разглядае змест і форму лірычных твораў. Філосаф пераканаўча паказвае, што зместам апошніх з'яўляецца "сама душа паэта, суб'ектыўнасць як такая, так што справа ў душы, якая адчувае, а не ў тым, пра які менавіта прадмет ідзе гаворка". Аналізуючы форму лірычных твораў, Гегель ў многім паўтарае свае правільныя думкі пра змест, дадаючы да гэтага ў асноўным толькі назіранні над тым, што адрознівае лірыку ад эпасу. Падрабязна і канкрэтна форма ім не разглядаеца. Гэты акцэнт на змесце, які вёў да некаторага перакосу ў разуменні мастацкага твора, не застаўся незаўважаным. І як рэакцыя на яго ў XX ст. вызначылася іншая крайнасць – празмерная цікавасць да формы. У многіх краінах, у тым ліку і ў Расіі, з'явілія фармалісты (1910–20-я гг.). Апошнія шмат зрабілі для разумення важнасці менавіта фармальных бакоў твора, аднак яны часта не звярталі неабходнай ўвагі на змест. З правільнай пасылкі аб тым, што змена формы вядзе да разбурэння зместу твора, яны зрабілі паспешлівы вывад аб тым, што ў апошнім першасная форма, а яго змест з'яўляецца выключна "ўнутраным", паэтычным. Больш за тое, з'явіліся сцвярджэнні, што разам з "прадметнай" рэальнасцю існуе і рэальнасць паэтычная (Ф. Уілрайт). Гэтым самым кардынальна змянілася разуменне сутнасці зместу ў яго адносінах да формы. Калі ў XIX ст. форма разглядалася як нешта менш важнае, чым змест, то цяпер наадварот –

змест стаў разумецца ў якасці “фармальнага”. Яго сувязі са знешнім светам абрываліся.

Абедзьве гэтыя крайнасці – празмерная ўвага да зместу, ці, наадварот, да формы – вядуць да няправільнага разумення твора. Форма і змест важныя аднолькава. І самае галоўнае – яны неаддзельныя адзін ад другога ў кожным канкрэтным творы. Гэта тычыцца і паэзіі, і прозы. У. Фолкнер, апраўдваючы складанасць сваіх раманаў, падкрэсліваў, што іх форма – непазбежны вынік складанасці зместу, што ў іншай форме гэты змест выразіць было б немагчыма. “Мы (я і Т. Вулф), – пісаў У. Фолкнер, – спрабавалі ўціснуць усё, увесь наш вопыт літаральна ў кожны абзац, увасобіць у ім любую дэталь жыцця ў кожны дадзены яе момант, пранізаць яе промнямі з усіх бакоў. Таму раманы нашы такія нязграбныя, таму іх так складана чытаць. Не ў тым справа, што мы свядома імкнуліся зрабіць іх нязграбнымі, проста іначай не атрымалася”.

Асобны, пачарговы разгляд “ідэйнага зместу” і “мастацкіх асаблівасцей” – з’ява непрымальная для сучаснага літаратуразнаўчага аналізу. Ізаляваны разгляд “зместу” і “формы” супярэчыць прыродзе мастацкага вобраза, які з’яўляецца не ілюстрацыйным, але самадастатковым і шматзначным. Творы мастацтва – з’явы не прыродныя, а культурныя. Гэта значыць, што ў іх аснове ляжыць духоўны пачатак, які, каб існаваць і ўспрымацца, павінен знайсці матэрыяльнае ўвасабленне, спосаб існавання ў сістэме матэрыяльных знакаў. Адсюль натуральнасць наступнага вызначэння межаў зместу і формы ў творы: духоўны пачатак у творы – яго змест, матэрыяльнае – форма.

Змест можна вызначыць як яго сутнасць, духоўную існасць, а форму – як спосаб існавання гэтага зместу. Ці, іншымі словамі, змест – “выказванне” пісьменніка пра свет, пэўная эмацыянальная і мысліцельная рэакцыя на з’явы рэчаіснасці. Форма – тая сістэма сродкаў і прыёмаў, у якой дадзеная рэакцыя знаходзіць выражэнне, увасабленне. І, сказаўшы прасцей, змест – гэта тое, *што* хацеў сказаць аўтар, а форма – тое, *як* ён гэта зрабіў.

Форма мастацкага твора мае дзве асноўныя функцыі. Першая здзяйсняецца ўнутры мастацкага цэлага, таму яе можна назваць унутранай: гэта функцыя выражэння зместу. Другая функцыя – уздзеянне твора на чытача, таму яе можна назваць знешняй (у адносінах да твора). Яна складаецца з таго, чым форма аказвае на чытача эстэтычнае ўздзеянне, таму што менавіта яна выступае носьбітам эстэтычных якасцей твора. Змест жа сам па сабе не можа быць у строгім,

эстэтычным сэнсе прыгожым або пачварным – гэта ўласцівасці, якія ўзнікаюць выключна на ўзроўні формы.

У межах мастацкага твора змест валодае безумоўнасцю, у адносінах да яго нельга паставіць пытанне, навошта ён існуе. Як і з'явы першаснай рэальнасці, у мастацкім свеце змест існуе без усялякіх умоў, як ісціна. Ён не можа быць і ўмоўна-фантазійным, адвольным знакам, пад якім нешта маецца на ўвазе. У строгім сэнсе, змест нельга выдумаць – ён непасрэдна прыходзіць у твор з першаснай рэчаіснасці (з агульнага быцця людзей ці са свядомасці аўтара). Наадварот, форма можа быць колькі заўгодна фантастычнай і ўмоўна-непраўдападобнай, таму што пад умоўнасцю формы маецца на ўвазе "нешта". Яна існуе "дзеля нечага" – дзеля ўвасабленя зместу.

Сучасная навука зыходзіць з першаснасці зместу ў адносінах да формы. У дачыненні да мастацкага твора гэта справядліва для творчага працэсу. Пісьменнік выбірае адпаведную форму для цьмянага, але ўжо існуючага зместу, якім з'яўляецца задума твора, і ні ў якім разе не наадварот – не стварае спачатку "гатовую" форму, а пасля ўжо ўлівае ў яе некторы змест. Справяжліва гэта і для твора як такога: асаблівасці зместу вызначаюць і тлумачаць нам спецыфіку формы, але не наадварот. Аднак у вядомым сэнсе, а менавіта ў адносінах да чытача, менавіта форма выступае першаснай, а змест другасным. Паколькі пачуццёвае ўспрыняцце заўсёды апярэджвае эмацыянальную рэакцыю і тым больш рацыянальнае асэнсаванне прадмета, больш за тое – слугуе для іх базай і асновай, мы ўспрымаем у творы спачатку яго форму, а толькі потым і толькі праз яе – адпаведны мастацкі змест.

З гэтага, прынамсі, вынікае, што рух аналізу твора – ад зместу да формы і наадварот – не мае пынцыповага адрознення. Любы падыход мае свае апраўданні: першы – у вызначальным характары зместу ў адносінах да формы, другі – у заканамернасцях чытацкага ўспрыняцця. Хораша аб гэтым сказаў А. Бушмін: "Зусім не абавязкова … пачынаць даследаванне са зместу, кіруючыся толькі той адной думкай, што змест вызначае форму, і не маючы да таго іншых, больш канкрэтных абгрунтаванняў. А між тым менавіта такая паслядоўнасць разгляду мастацкага твора пераўтварылася ў прымусовую, збітую, надакучную ўсім схему, атрымаўшы шырокае распаўсюджанне і ў школьным выкладанні, і ў вучэбных дапаможніках, і ў навуковых літаратуразнаўчых працах. Дагматычнае перанясенне правільнага агульнага палажэння літарутрнай тэорыі на методыку канкрэтнага вывучэння твораў спараджае шаблон". Застаеца толькі дадаць да гэтага, што ніколькі не лепшы і супрацьлеглы шаблон – заўсёды ў абавязковым

парадку пачынаць аналіз з формы. Тут, як зазначае А. Есін, усё залежыць ад канкрэтнай сітуацыі і канкрэтных задач.

Вылучаючы ў творы змест і форму, мы тым самым разглядаем яго як складаарганізаванае цэлае. Аднак у суадносінах формы і зместу ў творы мастацтва ёсць свая спецыфіка.

1. У першую чаргу неабходна зразумець, што суадносіны зместу і формы не прасторавыя, а структурныя. Форма – гэта не шкарлупіна, якую можна зняць, каб атрымаць ядро арэха – змест. Калі мы возьмем мастацкі твор, то мы не зможам “паказаць пальцам”: вось змест, а вось – форма. Прасторава яны злітыя і непадзельныя. Дадзеную злітасць можна паказаць у любым пункце твора. Напрыкдад, “Сотнікаў” В. Быкава. Возьмем эпізод, калі Сотнікаў перад шыбеніцай крычыць у натоўп, што “перамога будзе за намі”. Што гэта – змест ці форма? Зразумела, і тое, і другое ў злітнасці, у адзінстве. З аднаго боку, гэта частка маўленчай, славеснай формы. Рэпліка займае пэўнае месца ў кампазіцыйнай форме твора. Гэта фармальныя моманты. З другога боку, дадзеныя словы – кампанент характару героя, тэматычнай асновы, сутнасны аспект ідэйна-эмацыянальнага свету твора – гэта моманты зместу. Так у некалькіх словах, прынцыпова непадзельных на складнікі, мы ўбачылі змест і форму ў іх адзінстве. Аналагічна справа і з мастацкім творам у яго цэласнасці.

2. Асаблівая звязанасць зместу і формы ў мастацкім цэлым. Па выражэнні Ю. Тынянава, паміж мастацкай формай і мастацкім зместам устанаўліваюцца адносіны, непадобныя на адносіны “віна і шклянкі” (шклянка як форма, віно як змест), ці на адносіны свабоднай спалучальнасці і свабоднага раз’яднання. У мастацкім творы змест неабыякавы да таго, у якой канкрэтнай форме ён выражаецца, і наадварот. Гэта адносіны ўзаемнай падпарадкаванасці і ўзаемазвязанасці: калі змяняецца форма – змяняецца і змест, і наадварот. Віно застанецца віном, нальем мы яго ў шклянку, збан, кубачак і г. д. – тут змест абыякавы ў адносінах да формы. Тое ж і шклянка, у якой было віно: у яе можна наліць малако, гарбату, сок і г.д. – форма абыякавая да напаўняльнага яе зместу. Не так у мастацкім творы. Тут звязанасць фармальных і змястоўных пачаткаў дасягае вышэйшай ступені. Лепш за ўсё гэта праяўляецца ў наступнай заканамернасці: любое змяненне формы, нават самае дробнае, вядзе да змяненні зместу. Імкнучыся ратлумачыць змястоўнасць такога фармальнага элемента, як вершаваны памер, вершазнаўцы правялі эксперымент: перарабілі першыя радкі першай главы “Яўгена Анегіна” з ямбічных у харэічныя. Атрымалася вось што:

Дядя самых четных правил,
Он не в шутку занемог,
Уважать себя заставил,
Лучше выдумать не мог.

Сэнс, як бычым, застаўся практычна тым самым, змянілася быццам бы толькі форма. Аднак няўзброеным вокам бачна, што змяніўся адзін з важнейшых кампанентаў зместу – эмацыянальны тон, настрой урыўка. З эпічна-аповеднага ён пераўтварыўся ў гулліва-павярхоўны. А калі ўявіць сабе, што ўвесь “Яўгеній Анегін” напісаны харэем? Такога сабе і ўявіць немагчыма, таму што ў гэтым выпадку твор проста знішчаецца.

Канешне, падобны эксперымент над формай – выпадак унікальны. Аднак у вывучэнні твора мы часта, нават не ведаючы аб гэтым, робім падобныя эксперыменты – не змяняючы прама структуру формы, а толькі не ўлічваючы тыя ці іншыя яе асаблівасці. Так, вывучаючы ў гогалеўскіх “Мёртвых душах” пераважна Чычыкава, памешчыкаў ды асобных прадстаўнікоў чыноўнікаў і сялянства, мы вывучаем толькі дзесятую частку “народанасельніцтва” паэмы, ігнарыруючы масу тых “другасных” герояў, якія ў Гогаля як раз не з’яўляюцца другаснымі, а цікавыя яму самі па сабе ў той жа меры, як Чычыкаў ці Манілаў. У выніку такога “эксперымента” істотна скажаеца наша разуменне твора, ці яго змест. Гогаля цікавіла не гісторыя асобных людзей, а лад нацыянальнага жыцця, ён ствараў не “галерэю вобразаў”, а вобраз свету, “вобраз жыцця” (А. Есін).

Спецыялістам, якія займаюцца даследаваннем мастацкай літаратуры, часта неабходна разглядаць толькі адзін з кампанентаў таго адзінства, якое ўяўляе сабой змест і форма. Толькі разуменне іх непарыўнасці і ўзаемаабумоўленасці спрыяе ўзважанаму рашэнню шматлікіх праблем, якія спараджаюць гэтыя няпростыя літаратуразнаўчыя і філасофскія катэгорыі.

Пытанні для самаправеркі

21. ***Якое азначэнне можна даць літаратурна-мастацкаму твору?***
22. ***У чым сутнасць літаратурна-мастацкага твора як з’явы мастацтва?***
23. ***Як характарызуе літаратурна-мастацкі твор яго разуменне як выніку дзейнасці пісьменніка?***
24. ***Што з’яўляецца вызначальным у разуменні мастацкага літаратурнага твора з пункту гледжання семіётыкаў?***

25. ***Катэгорыя аўтара: дзеля чаго неабходна звяртацца да гэтага паняцця ў дачыненні да літаратурна-мастацкага твора?***
26. ***Ахарактарызуйце кожную з трох разнавіднасцей кагорыі аўтара.***
27. ***Як у літаратуразнаўстве разумеецца паняцце "вобраз аўтара"? Чаму яго трэба разглядаць пры аналізе мастацкага твора?***
28. ***Чаму неабходна пазнанне структуры твора?***
29. ***Як гістарычна змянялася разуменне сутнасці зместу і формы?***
30. ***Дайце тэрміналагічныя азначэнні зместу і форме як структурным часткам літаратурнага твора.***
31. ***Як узаемазвязаны паміж сабой змест і форма? Прывядзіце прыклады з твораў.***
32. ***Ці магчымы пачарговы аналіз зместу і формы ў творы? Адказ аргументуйце.***

ЛІТАРАТУРА

Даведачная літаратура

Беларуская энцыклапедыя: у 18 тт. / рэдкал.: Г. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. -- Мінск, 1996–2004.

Квятковский, А. Поэтический словарь / А.Квятковский. – М., 1966.

Краткая литературная энциклопедия: в 8т. Т. 9 (доп). – М., 2962—1978.

Лазарук, М. А. Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў / М. А. Лазарук, А. Я. Ленсу. -- 2-е выд. -- Мінск, 1996.

Лесин, В. М. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. -- Київ, 1971.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. -- М., 2003.

Литературный энциклопедический словарь / редкол.: Л.Г.Андреев [и др.]; под общ. ред.. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. -- М., 1987.

Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач Ю.И.Ковалів. – Київ, 2007.

Літературознавчий словник / редкол.: Р.Т.Гром’як [та інш.]. -- Київ, 1997.

Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. -- 3-е выд. -- Мінск, 2004.

Рагойша, В. П. На шляху да Парнаса: Даведнік маладога літаратара / В. П. Рагойша. -- Мінск, 2003.

Речник на литературните термини / Л. Ницолов [и др.]. -- 4-е изд. -- София, 1980.

Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. -- М., 1974.

Słownik terminów literackich / M. Glowiński [i inny]. -- Wrosław; Warszawa; Kraków; Gdansk, 1976.

Sierotwiński, S. Słownik terminów literackich / S. Sierotwiński. -- Wrosław; Warszawa; Kraków; Gdansk, 1966.

Žilka, T. Poetický slovník / T. Žilka. -- Bratislava, 1984.

Slovník čéské prozý. 1945–1994. -- Ostrava, 1991.

Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5-і т. / рэдкал.: І.П.Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. -- Мінск, 1985–1987.

Энциклопедический словарь юного филолога / редкол.: Г.В.Степанов (глав. ред.) [и др.]. -- М., 1987.

Энциклопедический словарь юного литературоведа. – М., 1988.

Вучэбныя дапаможнікі

Абрамович Г. Введение в литературоведение / Г. Абрамович. -- М., 1975.

Введение в литературоведение / под ред. Г. Н. Поспелова. -- М., 1992.

Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины / Л. В. Чернец [и др.]. -- М., 1999.

Введение в литературоведение: учебник / под ред. Л. М. Купчанова. -- М., 2005.

Верли, М. Общее литературоведение / М.Верли. – М., 1957.

Волинський, П. К. Основи теорії літератури / П. К. Волинський. -- Київ, 1967.

Волков И.Ф. Теория литературы: учеб. пособие для студентов и преподавателей. – М., 1995.
Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. -- М., 2001.
Зарев, П. Теория на литературата: в 2 т. / П. Зарев. -- София, 1979.
Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. -- М., 1972.
Кормилов, С.И. Основные понятия теории литературы. Литературное произведение. Проза и стих. – М., 1999.
Купина, Н. А. Филологический анализ художественного текста: практикум / Н. А. Купина, Н. А. Николаева. -- М., 2003.
Лазарук, М. Уводзіны ў літаратуразнаўства. / М. Лазарук, А. Ленсу. -- 2-е выд. -- Мінск, 1982.
Майсейчык, Л. А. Уводзіны ў літаратуразнаўства: практыкум / Л. А. Майсейчык. -- Мінск, 1992.
Маслова, В. А. Филологический анализ художественного текста / В. А. Маслова. -- Минск, 2000.
Мысль, вооруженная рифмами: поэтическая антология. -- М., 1974.
Основы литературоведения / под ред. В. П. Мещерякова. -- М., 2000.
Поспелов, Г.Н. Введение в литературоведение / Г.Н.Поспелов. – М., 1983.
Рагойша, В.П. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах: вуч. дапаможнік / В.П.Рагойша. – Мінск, 2001.
Рагойша, В. П. Уводзіны ў літаратуразнаўства: Вершаванне: курс лекцый / В. П. Рагойша. -- Мінск, 2004.
Семенюк, Г. Версифікація: теорія і практика віршування: навч. посібник / Г. Семенюк, А. Гуляк, О. Бондарєва. -- Київ, 2003.
Современный словарь-правочник по литературе. – М., 1999.
Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия /автор-сост. Н.Д.Тамарченко. – М., 2001.
Тимофеев, Л. Основы теории литературы / Л. Тимофеев. -- 6-е изд. -- М., 1976.
Ткаченко, А. Мистецтво слова: вступ до літературознавства / А. Ткаченко. -- Київ, 1998.
Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. -- М., 1996.
Уводзіны ў літаратуразнаўства: хрэстаматыя / аўт.-уклад. М. І. Мішчанчук, М. Ф. Шаўлоўская. -- 3-е выд. -- Мінск, 2004.
Уэллек, Р. Теория литературы / Р.Уэллек, О.Уоррен. – М., 1978.
Федотов, О. М. Основы теории литературы. Ч. 1, 2. / О. М. Федотов. -- М., 2003.
Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. -- М., 1999.
Элсанек, А. Я. Основы литературоведения (Анализ художественного произведения) / А. Я. Элсанек. -- М., 2001.
Markiewicz, H. Główne problemy wiedzy o literaturze. / H. Markiewicz. -- 2-e wyd. -- Kraków, 1966.
Teorie literatury: učebnice / V. Štěpánek [i in.]. -- Praha, 1965.

Спецыяльныя даследаванні

Андреев, А. Н. Целостный анализ литературного произведения / А. Н. Андреев. -- Минск, 1995.

Аристотель и античная литература. – М., 1978.
Ауэрбах, Э. Мимесис / Э. Ауэрбах. -- М., 1976.
Багдановіч, М. Санет: тэарэтыка-гістарычны нарыс // М. Багдановіч. Поўны зб. тв.: у 3 т. Т. 2. -- Мінск, 1993.
Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. -- М., 1989.
Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. -- М., 1975.
Бахтин, М. М. Эстетика художественного творчества / М. М. Бахтин. -- М., 1979.
Белинский, В.Г. Собрание сочинений: в 9 т. / В.Г.Белинский. – Т.3. Идея искусства. Разделение литературы на роды и виды.– М., 1978; Т.6. Общее значение слова «литература». Сочинения Александра Пушкина. – М.,1981;
Бернштейн, И. А. Чешский роман XX века и пути реализма в европейских странах / И. А. Бернштейн. -- М., 1979.
Боронина, И. А. Поэтика классического японского стиха VII–XIII вв. / И. А. Боронина. -- М., 1978.
Бройтман, С.Н. Историческая поэтика / С.Н.Бройтман. – М., 2001.
Буало, Н. Поэтическое искусство / Н.Буало. – М., 1957.
Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. -- М., 1989.
Виноградов, В. В. Избранные труды: о языке художественной прозы. / В. В. Виноградов. -- М., 1980.
Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика /В.В.Виноградов. – М., 1963.
Винокур, Г.О. О языке художественной литературы / Г.О.Винокур. – М., 1991.
Волков, И.Ф. Творческие методы и художественные системы / И.Ф.Волков. – М., 1978.
Волькенштейн, В. Драматургия / В.Волькенштейн. – 5-е изд. – М. 1969.
Галанов, Б. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь / Б.Галанов. – М., 1974.
Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр / Г.Д. Гачев. -- М., 1968.
Гаспаров, М. Л. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. -- М., 1989.
Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха / М. Л. Гаспаров. -- М., 1984.
Гаспаров, М. С. Современный русский стих / М. С. Гаспаров. -- М., 1989.
Гегель, Г. Эстетика: в 4 т. Т.3. – М., 1971.
Гей, Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н.К.Гей. – М., 1975.
Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускіх загадак / Н. С. Гілевіч. -- Мінск, 1976.
Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі / Н. С. Гілевіч. -- Мінск, 1975.
Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – 2-е изд. -- Л., 1974.
Гинзбург, Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. -- Л., 1979.
Гиршман, М. М. Стиль литературного произведения / М. М. Гиршман. --Донецк, 1984.
Гончаров, Б. П. Звуковая организация стиха и проблема рифмы / Б. П. Гончаров. -- М., 1973.
Грехнев, В. А. Словесный образ и литературное произведение / В. А. Грехнев. -- Н. Новгород, 1997.
Грифцов, Б.А. Теория романа / Б.А.Грифцов. – М., 1927.
Грынчык, М. М. Шляхі беларускага вершаскладання / М. М. Грынчык. -- Мінск, 1973.
Дмитриева, Н.А. Изображение и слово / Н.А.Дмитриева. – М., 1962.

Добин, Е. Искусство детали: наблюдения и анализ / Е.Добин. – Л., 1975.
Днепров, в. Черты романа ХХ века /В.Днепров. – М.; Л., 1965.
Драздова, З. У. Моўна-стылявая праблема эпічнага жанру / З. У. Драздова. -- Мінск, 2001.
Жанры и стили литератур Китая и Кореи: сб. ст. -- М., 1969.
Женнет, Ж. Фигуры: в 2 т. / Ж. Женнет. -- М., 1998.
Жирмунский, В.М. Народный героический эпос / В.М.Жирмунский. -- М.; Л., 1962.
Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. -- Л., 1977.
Жирмунский, В. М. Теория стиха / В. М. Жирмунский. -- Л., 1975.
Жолковский, А.К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А.К. Жолковский. Ю.К.Щеглов. – М., 1996.
Жук, І. В. Празаічны тэкст: дынаміка рытмавага існавання / І. В. Жук. -- Гродна, 2003.
Жураўлёў, В. П. Структура твора: рух сюжэтна-кампазіцыйных форм / В. П. Жураўлёў. -- Мінск, 1978.
Жураўлёў, В. П. Пытанні паэтыкі / В. П. Жураўлёў, І. С. Шпакоўскі, А. С. Яскевіч. -- Мінск, 1984.
Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе, -- М., 1987.
Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. 1994.
Каган, М.С. Морфология искусства / М.С.Каган. – Л., 1972.
Калинникова, Е. Я. Проблемы индийского романа / Е. Я. Калинникова. -- М., 1974.
Художественные направления в индийской литературе ХХ века: сб. ст. -- М., 1977.
Кин, Д. Японская литература XVII–XIX столетий / Д. Кин. -- М., 1978.
Кожинов, В.В. Происхождение романа / В.В.Кожинов. – М., 1963.
Кравцова, М. Е. Письменная культура и художественная словесность Китая // М. Е. Кравцова. История культуры Китая. -- СПб., 1999.
Лазарук, М. А. Пытанні тэорыі літаратуры / М. А. Лазарук, А. Я. Ленсу. -- Мінск, 1964.
Ларин, Б. А. Эстетика слова и язык писателя / Б. А. Ларин. -- Л., 1974.
Лебединский, С. И. Теория и практика перевода / С. И. Лебединский. -- М., 2001.
Левин, Ю. Басни и сказки о животных / Ю.Левин. – М., 1981.
Левитин, Л.С. Основы изучения сюжета / Л.С.Левитин, Д.М.Целевич. – Рига, 1990.
Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг. -- М., 1957.
Лингвистика и поэтика. – М., 1979.
Литературный процесс. – М., 1981.
Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С.Лихачев. -- М., 1979.
Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. -- Киев, 1994.
Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман. -- М., 1972.
Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. -- М., 1970.
Лужановский, А.В. Выделение жанра рассказа в русской литературе /А.В.Лужановский. – Вильнюс, 1988.
Маймин, Е. Искусство мыслить образами / Е.Маймин. – М., 1976.

Мартынава, Э. М. Мастацкая дэталь у творы / Э. М. Мартынава. -- Мінск, 1977.
Мелетинский, Е.М. Происхождение героического эпоса / Е.М.Мелетинский. – М., 1963.
Михайлова, А. О художественной условности / А.Михайлова. – М., 1966.
Нинов, А. Современный рассказ / А.Нинов. – Л., 1969.
Орлицкий, Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности / Ю.Б.Орлицкий. – М., 2008.
Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. -- М., 2002.
Поспелов, Г.Н. Лирика / Г.Н.Поспелов. – М., 1976.
Поспелов, Г.Н. Проблемы исторического развития литературы / Г.Н.Поспелов. – М., 1972.
Поспелов, Г.Н. Проблемы литературного стиля / Г.Н.Поспелов. – М., 1970.
Потебня, А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. -- М., 1990.
Пропп, В.Я. Морфология сказки / В.Я.Пропп. – 2-е изд. – М., 1969.
Пяткевіч, А. Сюжэт. Кампазіцыя. Характар / А. Пяткевіч. -- Мінск, 1981.
Рагойша, В.Р. Паэтыка Максіма Танка: Культура вобраза. Характар верша / В.П.Рагойша. – Мінск, 1968.
Ралько, І. Д. Беларускі верш: пытанні гісторыі і тэорыі / І. Д. Ралько. -- Мінск, 1969.
Рехо, К. Современный японский роман / К. Рехо. -- М., 1977.
Руднева, Е.Г. Пафос художественного произведения (Из истории проблемы) / Е.Г.Руднева. – М., 1977.
Семанов, В. И. Эволюция китайского романа / В. И. Семанов. -- М., 1970.
Серебряков, И. Д. Литературный процесс в Индии (VII–XII вв.) / И. Д. Серебряков. -- М., 1979.
Скобелев, В. П. Поэтика рассказа / В. П. Скобелев. -- Воронеж, 1982.
Слово и образ. – М., 1964.
Смелкова, З. С. Литература как вид искусства / З. С. Смелкова. – 2-е изд. – М., 1998.
Соколов, А.Н. Теория стиля / А.Н.Соколов. – М., 1968.
Структурализм: «за» и «против». – М., 1975.
Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 1—3. – М., 1962—1965.
Тамарченко, Н. Д. Теоретическая поэтика: Введение в курс / Н. Д. Тамарченко. – М., 2006.
Тамарченко, Н. Д. Типология реалистического романа / Н. Д. Тамарченко. -- Красноярск, 1988.
Творческий метод. – М., 1960.
Теория литературных стилей: в 3 т. – М., 1976—1978.
Тычына, М. Карані і крона: фальклор і літаратура. / М. Тычына. -- 2-е выд. -- Мінск, 2002.
Тюпа, В. И. Художественность литературного произведения / В. И. Тюпа. -- Красноярск. 1987.
Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. -- М., 1995.
Федоров, В. В. О природе поэтической реальности / В.В.Федоров. -- М., 1984.
Флоренский, П. А. Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. -- М., 1993.
Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. -- М., 1978.
Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. -- М., 1997.

Хализев, В. Е. Драма как род литературы / В. Е. Хализев. -- М., 1986.
Храпченко, М.Б. Гаризонты художественного образа / М.Б.Храпченко. – М., 1982.
Хрестоматия по теории литературы. – М., 1982.
Черкасский, Л. Е. Новая китайская поэзия (20–30-е гг.) / Л. Е. Черкасский. -- М., 1972.
Черкасский, Л. Е. Китайская поэзия военных лет / Л. Е. Черкасский. -- М., 1980.
Чернец, Л.В. Литературные жанры: проблема типологии и поэтики / Л.В.Чернец. – М., 1982.
Чичерин, А.В. Возникновение романа-эпопеи / А.В.Чичерин. – М., 1959.
Шидфар, Б. Я. Образная система арабской классической литературы (VI–XII вв.) / Б. Я. Шидфар. -- М., 1974.
Шкловский, В.В. Книга о сюжете / В.В.Шкловский. – М., 1981.
Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. -- М., 1983.
Шпакоўскі, І. С. Структура вершаванага вобраза / І. С. Шпакоўскі. -- Мінск, 1972.
Шпакоўскі, І. С. Тыпізацыя ў лірыцы / І. С. Шпакоўскі. -- Мінск, 1980.
Эткинд, Е.Г. Разговор о стихах / Е.Г.Эткинд. – М., 1970.
Яскевич, А. С. Ритмическая организация художественного текста / А. С. Яскевич. -- Минск, 1991.

З М Е С Т

2. ЭСТЭТЫКА ЛІТАРАТУРЫ

3. ПАЭТЫКА

.